中國釉陶藝術





輕工業出版社・兩木出版社

中國釉陶藝術

作者：李知宴
督印：張應流
設計：張應雯
製作：湯時康　麥啓穎
執行編輯：麥啓穎　鄒力行
出版：輕工業出版社 • 兩木出版社
發行：大業公司
香港中環士丹利街30A三樓
電話：525-0496　圖文傳真：845-3296
藝源書坊
台灣台北市光復南路98-5號
電話：(02)7522703　圖文傳真：(02)7415314
版次：一九八九年第一次版
ISBN 962-321-008-6

The Art of Glazed Pottery of China

Author: Li Zhi Yan
Publishing Director: Cheung Ying Lau
Design: Kennedy Cheung
Production: Tong Sze Hong
Subeditor: Mak Kai Wing Wendy, Zou Lixing
Publishers: Light Industry Publishing House
The Woods Publishing Company
Distributor: Tai Yip Company
30A, Stanley St., 2/F., Central, Hong Kong.
Tel: 525-0496 Fax: 845-3296

ISBN 963-321-008-6

目 次



1 褐釉樂隊與舞人



2 褐綠釉桃都樹





3 綠釉陶亭榭



6 綠釉鳳鳥九枝燈



5 綠釉庖人俑



4 綠釉陶樓



8 綠釉貯水田



7 綠釉水池



9 綠釉豬圈



10 綠釉谷倉



11 綠釉井欄



12　绿釉陶碓



13　绿釉陶犬



14　酱釉陶虎子



15　褐红釉陶樽



16　绿釉陶壶



17 綠釉博山爐



18 綠釉高蓋博山爐



19 黑褐釉加彩鎮墓獸





20　綠釉加彩騎兵俑



21　綠釉加彩武士俑



22　黑褐釉加彩武士俑



23　綠釉加彩女樂俑



24　褐釉老人俑



25 黑釉骆驼



26 黄釉扁壶



27 白釉蓝彩瓶



28 酱釉贴花壶



29　三彩瓶



30　三彩貼花長頸瓶



31　三彩葫蘆瓶



32　三彩雙耳罐



33 三彩两把小罐



34 三彩罐



35 三彩塔式罐



36 三彩罐













42　三彩罐



43　藍彩鳥紋罐



44　三彩罐



45　三彩罐













51　三彩炉



52　三彩贴花炉



53　三彩炉



54　三彩贴花花口龙柄壶



55　三彩貼花花瓶壺



57　三彩鳳頭壺



56　三彩鳳頭壺



58　三彩鳳頭壺



59　黃釉綠彩壺



61　三彩貼花鳳頭壺



60　三彩鳳頭壺



62　黃釉綠彩罩紋執壺



63　醬釉壺



64　三彩雙魚形壺



65　三彩人形壺



66　三彩雙龍柄壺



67　三彩雙龍柄壺



69　藍釉碗



70　藍釉碗



68　三彩爐



71　藍釉碗



72 三彩折腰碗



73 三彩碗



74 三彩碗



75 三彩碗



76　綠釉攪胎碗



77　黃釉攪胎碗



78　[illegible]



80　三彩[illegible]



79　三[illegible]



81　三彩[illegible]



83　三彩盂



82　三彩[illegible]



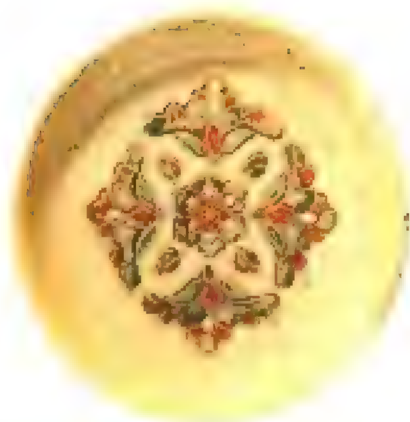
85　三彩盤



84　三彩盂



86　三彩盤



87　三彩[illegible]花盤



89　三彩宝相花[illegible]盤



88　三彩[illegible]盤



90　三彩寶相花[illegible]盤



91　三彩蓮花紋盤



92　三彩莲花纹盘



93　三彩三足盘



94　三彩盘



95　三彩貼花疊形盤

96　三彩三足荷花形盤，附俯視圖





97 [illegible]



100 三彩高足盘



98 三彩宝相花纹盘



99 三彩七星盘



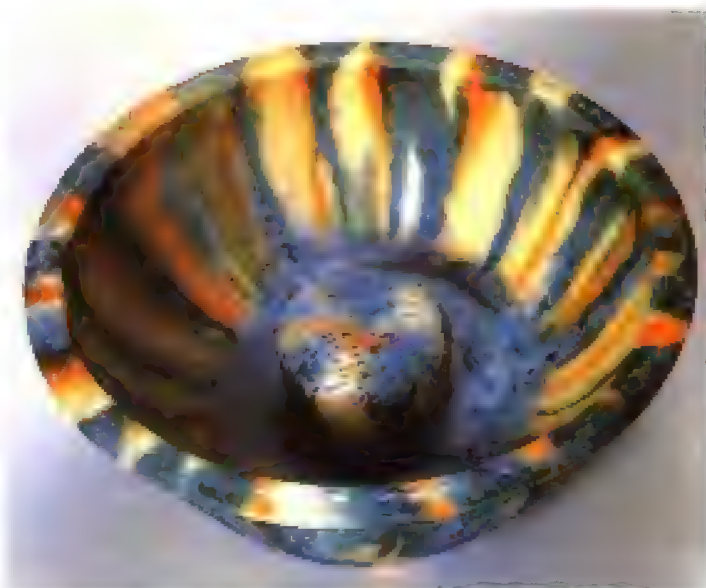
101 三彩高足盘



102 三彩高足盤



103 三彩盤



104 三彩蓮花缽



105 三彩鴛鴦形缽



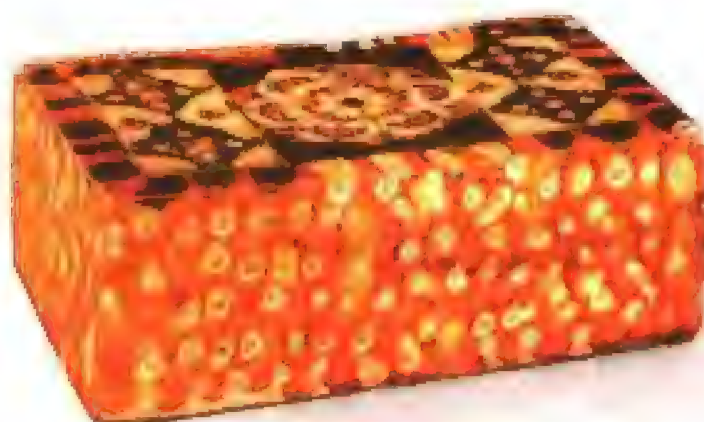
105 [illegible]





106 [illegible]

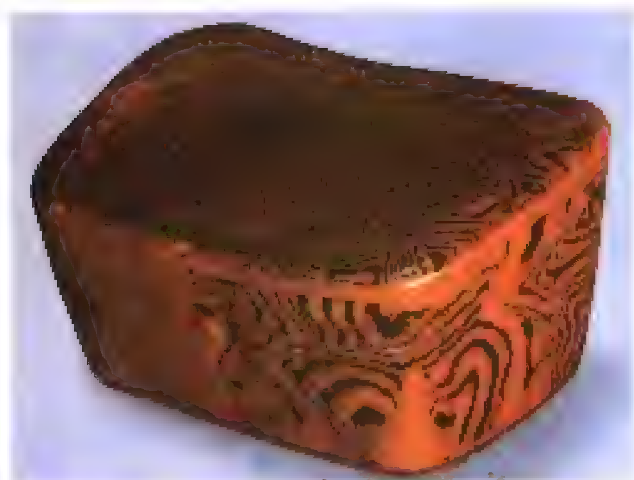
107 [illegible]



108 [illegible]



110 三彩枕



111 唐黄釉绞胎陶枕



112 三彩枕



113 三彩山水砚



[illegible]



[illegible]



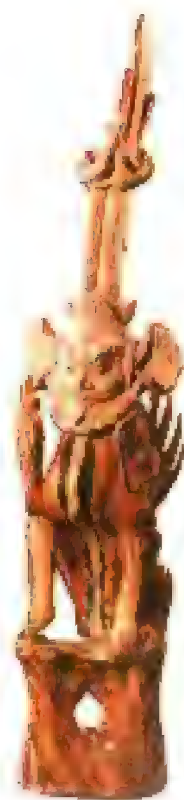
116 [illegible]



[illegible]



118　三彩镇墓兽



119　三彩镇墓兽



120　三彩镇墓兽



121　三彩镇墓兽



122 三彩镇墓兽



123 三彩镇墓兽



124 三彩镇墓兽



125 釉陶彩绘贴金武士俑











130 三彩天王俑



131 三彩天王俑



132 三彩天王俑



133 三彩天王俑



134　三彩[illegible]俑



136　三彩文吏俑



135　釉陶贴金文吏俑



137　三彩文吏俑



[illegible]俑



[illegible]俑



[illegible]



131 [illegible]



142　綠釉男俑



144　三彩胡人俑



143　三彩男俑



145　淡黃釉胡人俑



[illegible]



[illegible]



[illegible]



[illegible]



150　三彩騎馬俑



152　三彩騎馬俑



151　三彩騎馬俑



153　三彩騎馬侍宦俑



154　三彩騎馬狩獵俑



155　三彩騎馬狩獵俑



156　三彩騎馬狩獵俑



157　三彩騎馬狩獵俑



158 三[illegible]



160 [illegible]



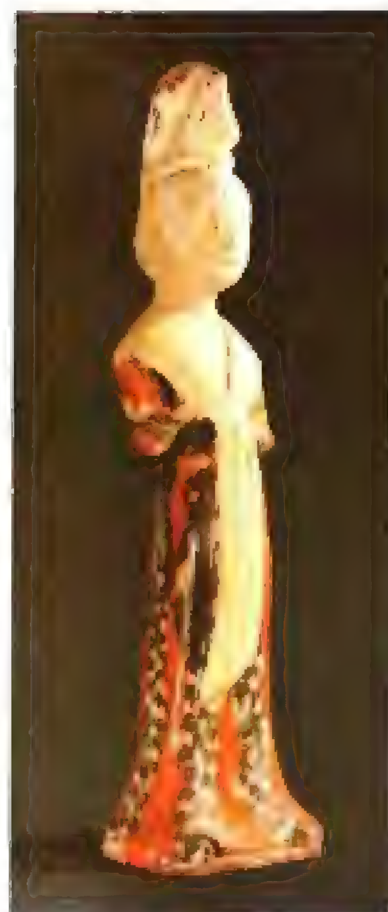
159 [illegible]



161 三[illegible]



162　三彩女坐俑



164　三彩女俑



163　三彩女坐俑



165　三彩女俑



166 [illegible]女俑



168 [illegible]女俑



167 [illegible]俑



169 三[illegible]俑



[illegible]



172 [illegible]女俑



[illegible]女俑



[illegible]





174　三彩女俑



175　三彩女俑



176　三彩騎馬女俑



177　三彩雙髻騎馬女侍俑



178　三彩女騎俑



179 三彩陶塤



180 黃釉坐樂俑



181 三彩騎馬樂隊俑



182 三彩騎馬吹排簫俑





183 三彩騎馬樂隊俑



185　三彩騎馬擊鼓俑



186　三彩騎駝載樂俑



184　三彩騎馬擊鼓俑



187　三彩騎駝載樂俑



188　三彩牽馬俑



189　三彩一花馬和牽馬俑



190　三彩三花馬



191　三彩三花馬



192 三彩馬和牽馬俑



193 三彩馬和牽馬俑



194 三彩馬和牽馬俑



195 三彩馬



196 三彩馬和牽馬俑



197 三彩马



199 三彩马



198 三彩花马



200 三彩马











205　三彩瑞獸



207　三彩獅子



206　三彩獅子



208　三彩牛



209　三彩騎駝俑



210　褐釉駱駝



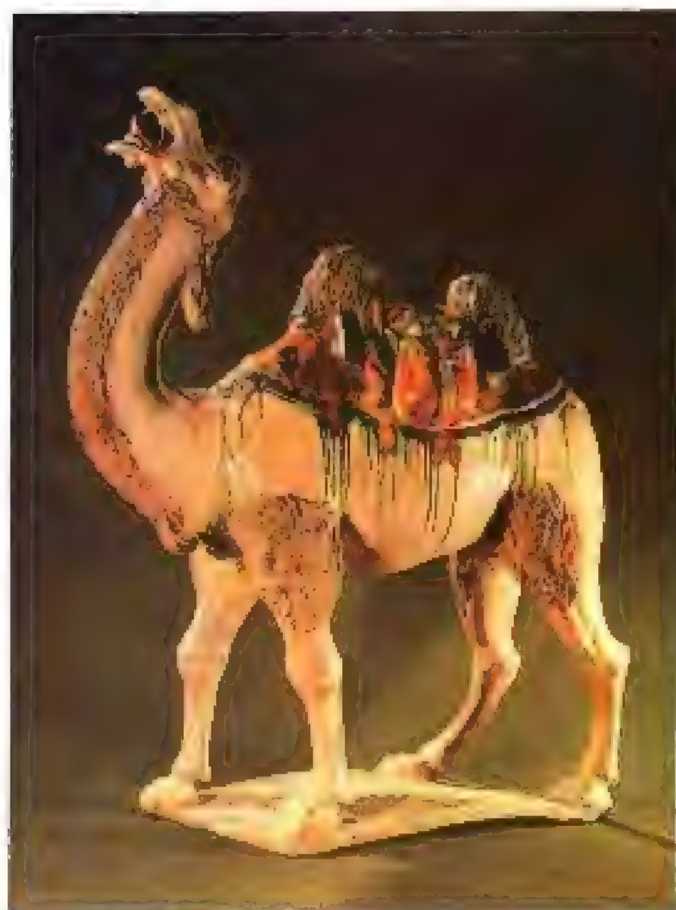
211　三彩駱駝和牽駝俑

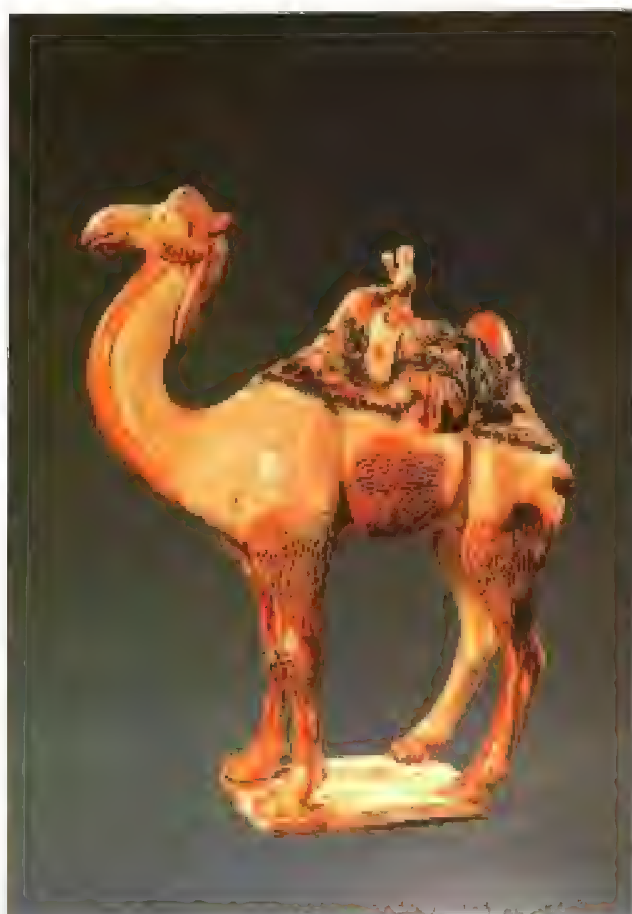


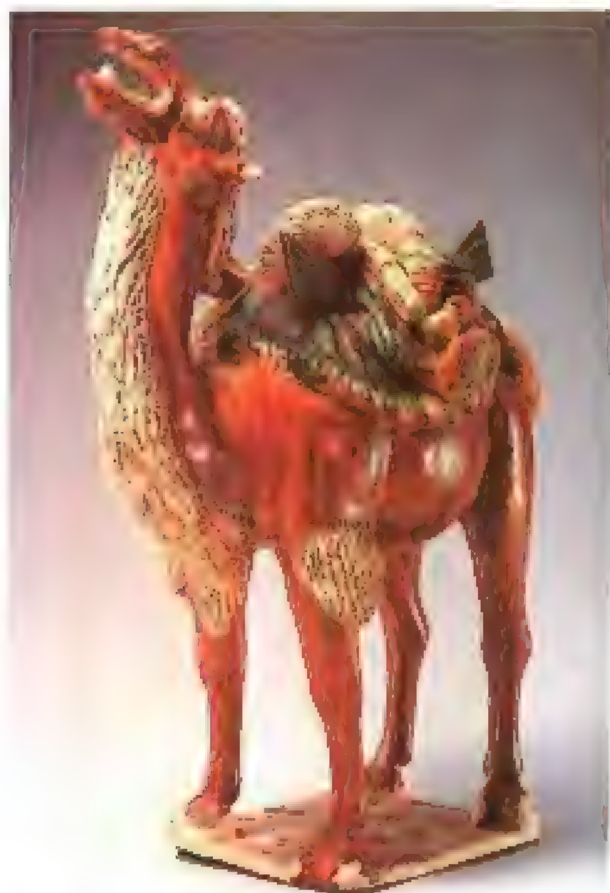
212　三彩駱駝和牽駝俑



213　三彩載物駱駝











218 三彩骆驼



219 [illegible]



220 [illegible]



221 [illegible]



222 三彩羊



223　黄釉犬



224　三彩犬



225　三彩鴨



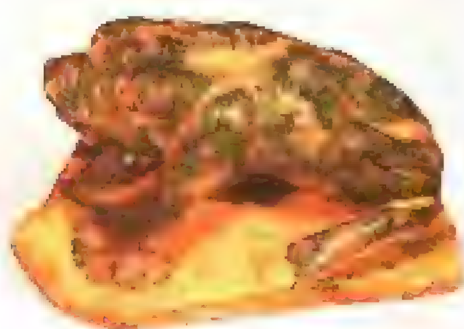
226　三彩鶏



227 藍釉兔



229 三彩舍利盒



228 [illegible]釉蛤蟆



230 三彩枕



231 [illegible]



232 [illegible]



233 [illegible]釉[illegible]首執壺



234 [illegible]



235　綠釉貼花皮囊壺



236　醬褐釉皮囊壺



237　綠釉皮囊壺



238　黑褐釉皮囊壺



239 醬黃釉長頸瓶



240 三彩劃花紋碗



241 [illegible]盤



242 黃釉龍耳洗



243 黃綠釉刻花碗



244 三彩印花魚蓮紋長盤



245　三彩印纹盘



246　三彩印花方盘



247 玳瑁釉陶枕



248 三彩荷口瓶



249 黄绿釉荷口贴花瓶



250 黄绿釉荷口刻花瓶



251　磁州窑虎形枕



252　珐花镂孔人物罐



253　珐花人物罐



254　珐花双耳瓶

圖版說明

西 漢

（公元前206年——公元8年）

1 褐釉樂隊與舞人 高16.2－21.5cm

河南省博物館藏品，1969年河南省濟源縣泗澗溝8號墓出土。該墓出土的樂舞俑羣，8件一組，指揮俑1，舞俑3，樂俑4。這裏有樂隊4人，一人舞蹈。紅胎，施褐釉。它是釉陶藝術中目前所見最早的樂舞羣塑。

2 褐綠釉桃都樹 高63cm

河南省博物館藏品，1969年河南省濟源縣泗澗溝8號漢墓出土。巨大的樹幹立於三錐形的根狀支柱上。頂端一隻天雞昂首挺立，天雞爪下是獸頭形座。樹幹開出三層樹枝和寬肥樹葉，滿開桃花，樹幹枝上陽鳥、猿猴。還有蟬作汲葉液狀。樹幹施褐紅釉，枝葉、桃花和天雞施綠釉。

東 漢

（公元25年——220年）

3 綠釉陶亭榭 高45cm

河南省博物館藏品，1964年河南省淅川縣出土。各類人物、動物活動的主體是一個折沿平底盆，象徵水池。池的中央是一個圓形有圍欄的建築，中部豎立四根粗大的長柱，四根柱之間又似一矮牆相圍，中間爲正襟端坐的主人，外側有三個在操作的人物，各向一方。水池中有小船、龜、鴛鴦、魚類、水禽等動物。水中亭榭和岸（盆沿）之間有寬大的橋相連。盆沿塑有騎馬的武士、獵手、勞作和談笑風生的人物，動物有麋鹿、羊、鵝、雞、鴨等。池中四柱承載着高亭式建築，有一行瓦壠。第二層亭的中央跽坐一個人。第三層亭頂端塑成馬蹄形銀錠式，上臥一舉頭翹尾的大鳥。

紅陶胎，施褐綠色釉，釉層凝厚，火候不高。本件作品反映了東漢的豪强大族的享樂生活情景，也相當眞實地再現了當時的建築形式。

4 綠釉陶樓 高148.5cm

日本天理參考館藏品。屬於漢代的高層建築，分四層，在長方形地面，從一層台階起，直筒向上發展，每層中間的門洞都開得很大。第一層和第四層頂部都是斜坡屋頂，第二層和第三層裝有圍欄，圍欄正面有菱形格子窗，兩對平行横開的透氣洞。各層有斗拱，熊形肘撑，造型別緻，紅胎，施綠釉，釉面滿佈銀色光層。高層建築在東漢大量出現，主要表現豪族勢力的塢壁樓櫓。在畫象石，畫象磚，陶塑中最多，這件作品可能是一組建築的中心部份，它的周圍應該還有許多內容。甘肅武威雷台東漢墓出土一組建築和它相似，有圍牆，過橋，四隅房屋。

5 綠釉庖人俑 高27.7cm

日本天理參考館藏品。頭帶圓帽，身穿長衫，跽坐案旁，卷袖，一手執刀，一手握食物，正在操作。人物塑得眼大鼻高，眉骨突出，喜氣洋洋。雕塑手法簡練，但很誇張，頭部快與身子一樣長大，但並不顯得失調和呆滯，氣氛極好。紅胎，施薄薄一層綠釉。

6 綠釉鳳鳥九枝燈 高50.7cm

日本天理參考館藏品。燈是照明用具，戰國以來製作越來越復雜，成爲一種工藝水平很高的藝術品。有用金屬如銅或鐵製作，也有用陶製作的。有連枝燈和各種人物、動物形象的燈。連枝燈有十五枝燈如平山中山王國墓出土的。有十二枝燈如甘肅武威東漢墓出土的，以中心柱，連結各枝，飾有花葉和各種動物。這種綠釉陶質的九枝燈是很少見的，在一個高足盆的中央，圓柱直立，柱頂可以放一個較大的燈盞，碩大的鳳凰展翅飛翔，在牠身上塑出四個小燈，盆沿再插上四個小燈。在室內或墓內照明，燈影映在牆上形象壯觀。翠綠釉，滿佈銀色光亮層。

7 綠釉水田 高7cm，長32cm，寬29cm

陝西省勉縣文物管理所藏品，1978年陝西省勉縣漢墓出土。長方形，彎曲田坎圍成七塊不規則形農田，很像南方依地勢的自然形態圍成農田的情形。這些農田可以蓄水也可以泄水，田裏有蛙、田螺等農田生物。反映了長期經營，水田裏面長了許多生物的現實情況，是研究漢代農業生產的重要資料。

8 綠釉貯水池 高9cm

陝西省勉縣文物管理所藏品，1978年陝西省勉縣漢墓出土。圓形，池中生長蓮花、菱角，荷葉上有蛙，水中有鯉等魚類游戈，還有鴨、龜等家禽和水生動物。漢代是我國農業發展的時代。社會廣泛興修水利，築堤蓄水，或依地形修水池灌溉農田。這件圓形水池就是當時發展水利的實物資料。

9 綠釉豬圈 高15.3cm

日本天理參考館藏品。養豬在中國歷史很悠久。漢代地主的莊園經濟，養豬是少不了的內容。這件作品以一個平底折沿盆作爲豬圈，上面是高高支起的斜坡房廁所。盆壁戳了很多洞，象徵豬圈圍牆的透氣孔，一隻肥碩的豬在圈裏靜靜地立着。紅胎綠釉，胎粗，釉層薄，釉色很淡，泛有銀光。豬圈和廁所相連是北方習俗的反映，南方豬圈上的樓房可以住人，結構上有很大的區別。

10 綠釉谷倉 高50.7cm

日本天理參考館藏品。東漢時期豪强地主興起一股風，把各種各樣的谷倉作成模型，作爲財富的象徵爲死人殉葬。這座谷倉結構爲方形歇山頂，頂上的瓦脊特別高起。分上下兩層，下層象徵貯藏糧食，上層兩個門窗裏端坐兩人，是爲主人守倉的役僕，下層封閉。紅胎綠釉，釉層薄，顏色很淡，泛出銀光。在河南、陝西、四川等地出土的畫像石、畫像磚上，常雕刻出倉庫、地主、交租或借貸的農民、收谷或守倉的役僕。這些內容是漢代社會現實生活的反映。

11 綠釉井欄 高34cm

日本天理參考館藏品。我國北方地表水少，河流也不如南方多，打井汲水是生活中的重要問題。每個村莊都打井，漢墓出土陶井模型很普遍。豪强地主之家自己打井，這種圓形寬沿井欄，高高的支架，上面是亭頂，安有滑車，井沿上還放有汲水的罐，它是豪强地主的自用井。它既是生活設施的模型，也是豪强地主炫耀財富的一種心理滿足。紅陶胎，施綠釉，釉色發黃，有薄薄的銀光層。

12 綠釉陶碓 長19.8cm

日本天理參考館藏品。碓末端是兩個方形欄幹，人在裏面操作，幹特別長大，碓窩外方裏圓和今天農村的碓基本一樣，只是比例作的

不夠協調。一個頭戴圓帽的農夫正聚精會神地勞作，很有生活氣息。釉層很薄，釉色很淡，泛銀光。

13　綠釉陶犬　高26cm，長31cm
1977年7月西安東郊紅旗電廠出土。昂首豎耳，兩眼上望，頸很粗，四腿直立，身軀滾肥，狗尾上卷，頸和前腹束有革帶，說明是一家犬。腹上部施釉，下腹至腿露胎，比一般漢代的犬施的釉要厚，釉層明亮。

14　醬釉陶虎子　高28cm
南京博物院藏品，1973年江蘇新沂縣唐店出土。虎蹲立於地，頭扭向一側，頸部一側是供使用的一圓筒。用雕刻，線刻手法刻出眼睛、牙齒、爪子和皮毛。虎尾上翹搭在頸端，作爲提梁。紅陶胎，施醬色釉。

15　褐紅釉陶樽　通高16.7cm
日本天理參考館藏品。圓筒形、平底、底承以三熊形足。蓋爲平沿，三層台階狀逐層收縮，頂爲圓坡形，頂端三個螺形突起。紅陶胎，口沿至底二組弦紋，弦紋之間奈印連續回紋。蓋頂也印一周回紋、變形鳳紋、虺龍紋和上下相對的半菱紋。通體施褐紅色釉，裝飾帶施綠釉，綠釉很淺發黃。漢代陶器很追求光亮和色彩效果，這種施釉的作法可能是受青銅器鎏金工藝的影響而作的。

16　綠釉陶壺　高35.1cm
日本天理參考館藏品。侈口圓唇，口部較厚，頸比較粗，豐肩，腹體扁圓而斂，下承以八方形高足，紅陶胎，施綠釉，釉面滿佈銀光層。裝飾很簡潔，只在口部肩部和頸下部作出一組細密的弦紋。腹下部與底足都是削出的棱線。這件作品線型安排變化有緻，造型優美。根據漢墓出土陶瓷進行編年研究，這種造型應該是東漢晚期的作品。東漢晚期釉陶生產在中原已經開始減少，但根據這件作品分析，釉陶工藝並沒有衰落。釉陶生產減少完全是社會的動蕩和戰爭的頻繁，三國兩晉時期戰亂加劇，北方釉陶生產還要下降，幾乎停頓。到南北朝才緩慢恢復起來。

17　綠釉博山爐　高21cm
日本天理參考館藏品。在一個折沿平底盆的中央，豎立一鉢形香籠，爐蓋塑成高聳的層層山巒。條條平行的凸線像徵茂密的山林，以淺浮雕手法作出各種動物、禽鳥、騎馬的人，大家和平相處，峯頂一個吉祥鳥平靜地注意着前方。當爐內的香點燃時，裊裊香煙升起，一切都充滿了靈氣。在佛教盛行的南北朝，許多香爐，包括博山爐類型的作品以瓷器作出，十分流行。香爐的使用就與人們的宗教信仰密切地聯系在一起。這件博山爐，紅陶胎，綠釉瑩潤均匀，釉色很美，是難得的珍品。

南北朝

（公元420年——581年）

18　綠釉高蓋博山爐　高42cm
日本天理參考館藏品。這種博山爐造型很特別，形體很高。實際是陶工將兩個相似的博山爐疊在一起，上面的蓋實際也是一個博山爐。蓋頂塑一昂頭展翅的大鳥。雖然是一個簡單的重復，但使香爐造型顯得別緻，線型富於變化。施綠釉，釉面泛出銀光層。

19　黑褐釉加彩鎮墓獸　高34cm
山西省博物館藏品，1966年山西省大同市司馬金龍墓出土。人面獸身，前肢直立，後肢和臀部蹲坐在平板上。頸背聳立而直，上有一孔。施黑褐釉，面塗白粉，嘴唇塗硃，身體畫白色鱗片。面部施釉和以後唐三彩的開相工藝不同。頸重腳輕，表明雕塑工藝尚不夠準確、成熟。

20　綠釉加彩騎兵俑　高28－29.7cm
山西省博物館藏品，1966年山西省大同市司馬金龍墓出土。釉陶經過東漢末年以來的衰落。到南北朝時期逐漸發展起來。司馬金龍死於太和八年（公元484年）。該墓出土陶俑367件，陶質家畜俑33件，僅15件女俑不上釉外，其餘均上釉。釉色一批爲青綠釉，或泛黃，成泛銀色，成泛黑色，另一批釉色黃褐，稍泛綠色。不僅釉陶數量大，而且有了加彩工藝的萌芽。說明釉陶生產在社會上時有新的發展。

21　綠釉加彩武士俑　高23cm
山西省博物館藏品，1966年山西省大同市司馬金龍墓出土，身着風衣，頭戴風帽，拱手而立，手中似持有物。紅陶胎，施黑綠色釉，面部施紅彩。戰士穿北方胡服，這些形象眞實地反映了當時豪門貴族擁有大量由各族人組成的武裝力量，連年戰亂的歷史情景。

22　黑褐釉加彩武士俑　高20cm
山西省博物館藏品。1966年山西省大同市司馬金龍墓出土，頭戴風帽，身著胡服，腰繫帶，腳穿長靴。左手平舉持弓狀，右臂彎曲，半握拳，似持武器。這種武士裝束和北魏晚期的裝束有區別。這還是北魏孝文帝大力推行漢化政策以前的形象，但從司馬金龍墓整個殉葬品來看漢化的趨勢越來越明顯。釉陶是漢人的傳統工藝，可能就是在這種社會趨勢下發展起來的。

23　綠釉加彩女樂俑　高21cm
山西省大同市博物館藏品，1966年山西省大同市司馬金龍墓出土。頭髮高豎，戴風帽，身穿開領右衽長衫，跽坐於地。身軀肥胖，衣衫顯得很厚，兩手舉向一側，作演奏狀。對於藝人形象的塑造還沒有注意表現人體線條的優美和細膩表情。釉上塗紅彩，已全部脫落。

24　褐釉老人俑　高14.5cm
山西省博物館藏品，1966年山西省大同市司馬金龍墓出土。老人頭部特別誇張，像後代的老壽星塑像，戴風帽，穿開領右衽寬大長衫，跽坐，兩手自然垂放在膝上，滿臉長鬚，背微曲駝，神情自然。紅胎，質軟，施褐色釉。

25　黑釉駱駝　高30.5cm
山西省大同市博物館藏品，1966年山西省大同市司馬金龍墓出土。駱駝靜立於長方形平板上，前肢較矮，後肢很長，舉頭曲頸，頭比較小，四肢和彎曲高聳的身軀相比又細又長，形象顯得很高大。塑造手法粗獷，着重塑造駱駝能在砂漠中長途跋涉頑强而溫順的性格。施黑釉，黑色不純，釉層不均匀，顏色成黑褐色，相當明亮。

26　黃釉扁壺　高20cm
河南省博物館藏品，1971年河南省安陽縣北齊武平六年（575年）范粹墓出土。口小微

侈，頸短，腹體上窄下寬。頸與肩連接處，飾聯珠紋一周，聯珠以下的弦紋邊框裏飾忍冬紋。兩肩各有一孔作穿帶用。全身施菊黃色釉，底部有凝脂狀深醬色釉珠，釉層不均勻，底部不掛釉。在杏仁形邊框刻劃五人一組的樂舞形象。這類壺和樂舞人物均非漢人形象，反映了北朝時期少數民族或西域人在我國生活的情景。

27 白釉綠彩瓶 高22cm，口徑6.7cm，足徑7cm

河南省博物館藏品，河南省安陽縣武平六年（公元575年）范粹墓出土。侈口翻沿圓唇，長頸，豐肩，腹部圓鼓，下腹緩收，平底，底足足沿略爲外撇。白胎，施白釉，白中泛黃，腹部掛綠彩。

隋 代

（公元581年——公元618年）

28 綠釉貼花壺 高59.8cm

Freer Gallery of art, Washington。侈口，翻沿，圓唇，頸比較長，斜肩，腹部豐滿，下腹緩收，平底。通體施綠釉。在肩部貼飾聯珠圍成的寶石紋。腹中部是由寶石鑲成的花紋，外圈也是聯珠相圍，圓形圖案之間是單個的寶石。這種用寶石紋樣盛裝器物的作法在唐朝得到推廣。

唐 代

（公元618年——公元907年）

29 三彩瓶 高21.5cm，口徑8.9cm

洛陽博物館藏品，1953年龍門香山寺3號唐墓出土。口沿翻折，圓唇，長頸，肩腹圓鼓，喇叭形圈足。白胎，施白，褐，黃等色釉。造型精巧，彩釉絢麗，這類作品爲盛唐之作，當時可能生產得很多，在山西，陝西等省均有發現。在日本等國也有發現。

30 三彩貼花長頸瓶 高23.5cm，口徑7.8cm，底徑8.5cm

口沿寬大，頸中部的弦紋特別粗是這件瓶的突出之點。肩部和下腹黏貼模印的寶相花，腹中部七顆寶珠聯綴的花紋四組，明亮突出，寶珠中爲紅寶石，邊上六顆爲綠寶石。通體施白釉，花紋點綠釉，綠釉翠綠晶瑩，向下流淌，一直到足邊，使瓶流暢優美，獨具特色。這類作品在國內考古工作中尚未發現。

31 三彩葫蘆瓶 高9.7cm

河南鞏縣陶瓷廠藏品，河南省鞏縣黃冶三彩古窯址出土。初唐之作。葫蘆瓶是模仿植物瓜果葫蘆的造型而作，模仿植物形狀是工匠們創作的源泉之一，加上彩釉使這類創作比上單色釉的瓷器藝術效果好得多，此瓶就是一個代表。

32 三彩雙耳罐 高12cm，口徑14.5cm

河南省博物館藏品，河南鞏縣出土。初唐之作，發現於鞏縣三彩窯址。斂口，腹微曲，璧底，口沿部份安雙耳。口沿一周弦紋。白胎，胎體泛紅。這是唐朝初期手工成型的作品，露胎部分殘留修坯痕蹟。燒成氣氛控制不夠穩定使白胎泛紅。

33 三彩帶把小罐 高6cm

洛陽博物館藏品，洛陽出土，侈口尖唇，腹體圓鼓，肩安圓環形柄。白胎。施綠、淡褐、淡黃等色釉，釉層稀薄，各種釉浸潤流動性小，不光潤。初唐時期的作品。

34 三彩罐 高28.5cm，口徑8.7cm

中國歷史博物館藏品。直口翻沿圓唇，肩部較斜，腹部鼓出，下腹緩收，平底。在肩腹兩組細弦紋劃出一定區間。肩部黏貼柿蒂紋一周，腹部貼兩組印製的花紋，一組巨大的寶相花，多層次，光芒四射，一條光線一顆珍珠，成爲聯珠環繞一周，在腹體一面一個。另一組較小的寶相花靠近上腹。通體施綠釉爲主。寶相花上褐黃釉。生活用具中這類罐是最華貴的，顯示出大唐盛世的氣質。

35 三彩塔式罐 高69.5cm，口徑12cm

陝西省博物館藏品，，1959年陝西省西安市中堡村唐墓出土。這是盛唐時期最優秀的三彩藝術作品，由四個部份即蓋、罐、蓮花形腰座和底座組成。罐蓋高舉着寶頂。肩部貼塑象首和龍頭，罐蓋、底座和罐的肩部用彩釉作出蓮花瓣。整個器形像朵盛開的蓮花，結構又像一座寶塔。這是唐朝貴族最豪華的殉葬品。陶質塔形罐從初唐就開始出現，直到晚唐均有，而三彩塔形罐則只有盛唐墓裏才出。考古發現的塔形罐目前所見以這件三彩塔形罐的藝術水平最高。

36 三彩罐 高19cm

洛陽博物館藏品，洛陽白馬寺溝唐墓出土。盛唐之作。白胎，胎面上潔白化妝土，施白釉。用淡藍彩在肩、腹、下腹散點狀作出梅花花紋，在窯燒中彩釉流動形成一種飄逸的圖案效果，比宋代以後白瓷點黑，彩圖案固定位置的裝飾手法，藝術效果要好。

37 三彩雙耳罐 高13.8cm，口徑8cm

山西省博物館藏品，太原市東茹莊出土。口比較寬，頸比較短，豐肩，上腹圓鼓，下腹緩收，平底，肩安複式雙耳。造型線條飽滿而富有彈性。口沿和雙耳施醬褐釉，肩腹施白、綠、黃、褐等色釉。釉開片，剝落，流動性小，以及彩釉的搭配方式等方面都與河南鞏縣窯，陝西銅川黃堡窯的產品不同，山西是我國陶瓷手工業發達地區，估計這些作品是山西地區生產的。

38 三彩罐 高18cm

洛陽博物館藏品，洛陽金家溝出土。罐的釉面結構很特殊，口沿是醬褐釉，罐身是白色、黑色、褐色、綠色斑塊雜錯相間。像雲層，像岩漿，像水中的苔鮮，人們可以任意想象。工匠們的創作是何等開放大膽，只有大唐盛世，才能有這樣的藝術出現。

39 三彩罐 高18cm，口徑13cm

洛陽博物館藏品。1964年洛陽北窯76號唐墓出土。紅褐色釉層裏出現珍珠一樣的綠色、白色斑點。綠色斑點和白色斑點組成一朵朵團花。有的像梅花瓣，有的像蓮花，斑駁燦爛，令人遐想。

40 三彩貼花罐 通高24.5cm，口徑11.3cm，底徑10.1cm

日本靜嘉堂藏品。肩腹裝飾突起的寶石，白寶石鑲淡藍色花邊，花邊有金雕效果。大花之前，是較小的黃寶石，鑲藍色聯珠。上下層之間花紋相同只是位置錯落。罐蓋上大花爲黃寶石，鑲藍色聯珠，小寶石爲黃色，鑲黃色聯珠。通體施白釉，寶石突出，周邊掛淡藍彩，流動飄逸，襯托得寶石格外晶瑩。清新明麗，高貴豪華，反映出盛唐工匠工藝何等高超，審美情趣又是何等地高雅。

41　三彩罐　高14.5cm，口徑7.9cm

陝西省博物館藏品，西安市出土。翻沿圓唇，短頸，豐肩，上腹圓鼓，下腹緩收，平底。白胎泛紅，下腹以上施化妝土，口沿和內壁施白釉，唇沿和頸部施綠釉，肩部施醬褐色釉，點綴翠綠色斑塊，錯落有致。在我國生活用具的創造中，以這類罐造型結構最爲成功，而此罐肩部的弦紋，釉層流動形成自然的線條，增加了曲線的優美。

42　三彩罐　通高28cm，口徑12cm

洛陽博物館藏品。1973年洛陽龍門18號墓出土。盛唐作品。罐蓋和肩腹部分以藍彩作出寬帶紋，藍彩寬帶中心作白色圓點紋。每條藍彩之間是白色聯珠紋，褐黃色塗底，白色聯珠清晰優美。各種圖案既有規律又不死板，靈活而有流動感，莊重活潑，這是三彩陶罐的獨特之處。

43　藍彩魚紋罐　高20.8cm

侈口翻沿圓唇，短頸，豐肩，腹體圓鼓，平底，白胎，白釉，以藍彩點出四瓣或五瓣小花，略爲流動，很像水藻。腹部最圓鼓部分畫五條魚。這件作品的藍彩與青花的藝術效果完全一致。如果其燒成溫度比一般釉陶高得很多，就應爲瓷器。這樣它就是盛唐時期的青花，它比揚州唐城的青花瓷片和香港馮平山博物館的青花瓷器都要早，爲研究青花瓷器的起源提供了珍貴的資料。

44　三彩罐　通高24.5cm，口徑12.5cm

洛陽博物館藏品。1953年洛陽龍門1號唐墓出土。盛唐產品。在白色底釉上，淡淡地掛幾絲綠彩，讓其任意流淌。色調淡雅，使罐造型的線條更加顯得挺拔。

45　三彩罐　高24.4cm，口徑12.2cm，底徑10.6cm

日本東京國立博物館藏品。盛唐之作。白胎泛紅，施釉部份上化妝土。肩和腹最圓鼓部份以白色作地，用聯珠圍成大三角形，聯珠行距和珠距是褐黃、藍色。三角內部在白色地面以淡藍、淡褐點畫，任其流動，三角形外和蓋面是以圓珠組成白花黃心、地釉爲綠釉。裝飾富有唐人絲綢蠟染的裝飾效果。

46　三彩罐　高23.7cm

日本五島美術館藏品。盛唐之作，胎體施白色化妝土，施白釉，白釉瑩潤光潔，在釉層上掛綠彩，淡藍彩，流動性很大，有深有淺，就像帶雨含煙，也像飄動的柳枝，既朦朧又清晰，餘味無窮，說明唐人用彩的絕妙。

47　三彩罐　通高30cm，口徑13cm

洛陽博物館藏品，1972年洛陽關林3號墓出土。侈口圓唇，短頸，肩腹豐滿，足沿略爲外撇。罐蓋折沿弓頂，上安寶珠。彩釉的作法是用褐彩將罐的最圓鼓部份作出菱形。在每塊中以白色作出聯珠紋相圍，中間又以白彩作出梅花四朵，梅花之間的空隙塗以藍釉。蓋面以白、藍、黃色線條將其隔爲三個區間，每個區間塗綠釉，中心一朵白梅花。

48　三彩罐　通高23.8cm，口徑13.3cm，底徑11.2cm

日本東京國立博物館藏品。盛唐之作，侈口翻沿圓唇，腹體圓鼓而矮，平底，足沿略外侈。蓋爲折沿，弓形頂，上安寶頂。白胎，通體施綠3撇，釉層中留出白花，每朵花都以褐黃釉淡淡勾畫一筆，在淡雅的釉層中飄逸流動，既大膽又新穎別緻，這就是唐三彩的藝術魅力。

49　三彩蓋罐　高21cm

洛陽市博物館藏品，1958年洛陽市出土。斂口圓唇，豐肩，肩腹交界處一組細弦紋，腹體扁圓，下承以低矮的喇叭形圈足。蓋面拱起，上安寶頂。蓋和罐不僅造型上切合一體，就是彩釉的配掛，圖案的安排也渾然一體。以白、褐釉作豎條紋，聯珠紋，而大片空隙施深藍發黑的彩色，十分難得。

50　三彩罈　高21cm，口徑14cm

洛陽博物館藏品，洛陽井溝朱家灣唐墓出土。盛唐之作。形體比較高。釉色有深綠、淺綠、白色、褐黃、醬色等多種，但綠色彩釉顯然佔主導地位。白色、褐色斑點都被深淺不同的綠色包圍，其手法相當別緻。可見三彩釉陶色彩的運用沒有任何限制。

51　三彩罈　高20cm，口徑12.5cm

洛陽博物館藏品，洛陽井溝朱家灣唐墓出土。翻沿圓唇，頸很短，肩腹扁圓，下承以三獸蹄足。蓋沿尖薄，頂面微鼓，上安寶頂。肩部和下腹兩組弦紋。肩部黏貼四組模印蝴蝶形花卉，腹體最圓鼓的地方黏貼寶相花。通體施褐黃釉，貼花部分塗綠釉。蓋頂用綠彩和白彩作出蓮瓣。盛唐時期流行的作品。造型線條的處理和塗彩釉的作法都很大膽，與挺拔的氣勢很協調。

52　三彩貼花罈　高18.8厘米，口徑14.8厘米

侈口圓唇，短頸，腹部圓鼓，三獸蹄足矮而外侈。腹部兩道弦紋，肩部貼飾圓形寶相花，腹部最圓鼓的部分是寶相花，寶相花之間疾奔的猛獅。獅子順風奔跑，四肢騰躍，張嘴吞舌，回首張望，翹尾，鬃毛蓬鬆而向前飄動。施濃綠釉，點綴白釉和褐黃斑點，流動浸潤，渾然一體。盛唐之作。

53　三彩罈　高19.5cm，口徑12.4cm

盛唐之作。改變了通常所見那種腹體扁圓的結構，而是比較高，中部凹進，四組弦紋隔出四個裝飾區間，三獸蹄足和口、頸也比較高，與腹體保持諧調。器壁貼寶相花，有的兩朵寶相花相連，施白釉，掛流動性很強的綠、黃、褐彩，流暢明快，艷麗無比。

54　三彩貼花花口龍柄壺　高35cm，底徑13cm

花口細頸，腹體滾圓，承以喇叭形足。頸肩七組弦紋，肩部和下腹貼寶相花各四朵，在最圓鼓部分黏貼模印的鳳鳥展翅和騎馬射獵紋，主紋之間是柿蒂形小花。壺柄塑成弓身的龍柄。上部施鮮艷的褐紅、白色和淡綠釉，腹體和足則是色調很重的綠釉，貼花爲淡綠、白色和淡褐釉。有金銀重器的厚重感。

55　三彩貼花龍柄壺　高25.5cm，底徑9cm

日本富士美術館藏品。口爲花瓣，尖端作流，肩和下腹貼花像鑲金邊的寶石，腹部主紋是三朵巨大的寶相花，龍柄上的寶石更突出。釉深沉發藍，只在頸的下端、柄和花卉施鮮艷的淡黃、褐紅釉。線條誇張，莊重華美，花紋突出。造型和裝飾用彩都很新奇。盛唐時代的代表作。

56　三彩鳳頭壺　高31.5cm，口徑3.5cm

陝西省博物館藏品，西安市出土。這件作品的鳳頭不像一般鳳鳥作品那樣文靜，而是皺眉鼓眼，嘴含寶珠的猛禽，腹部模印寶相花紋，喇叭形圈足是多層蓮瓣和細密的平行線條。釉層薄，質粗。無論綠色或褐色都很淡雅。

57　三彩鳳頭壺（前後面）　高34cm，口徑8cm

壺爲模製，扁體，頭部塑爲鳳頭，喙很大，啣寶珠。柄爲花莖柄。腹部一側爲鳳鳥展翅和盛開的花朵，一側爲騎獵的胡人，主紋襯以珍珠地。用彩明麗。唐代墓葬中出土這種形製的壺很多。在製作、裝飾和色彩上以這件壺爲最好。盛唐之作。

58　三彩鳳頭壺　高34.1cm

盛唐之作，這件作品獨特之處是鳳頭的頭部比較長大，像一個小罐，腹部的主體紋飾是圓形的寶相花，沒有裝飾的地面是白釉。上彩釉的部份彩色比較淡雅，都是淺綠，淡褐黃，而且從頭到底部均作彩。花紋突出，釉色明朗。三彩鳳頭壺中，這是上乘之作。

59　黃釉綠彩壺　高17.4cm，口徑8.5cm

首都博物館藏品，盛唐之作。侈口翻沿，圓唇，斜肩，下腹緩收，比較秀氣。白胎，黃釉綠彩。在唐代墓中黃釉綠彩，着帶紋的執壺不止一件。這件作品最精細。胎體已經很細了，施釉部份仍加化妝土，黃釉瑩潤，無論黃釉或掛的綠彩都很明亮淡雅，十分難得。

60　三彩鳳頭壺　高32.5cm

東京國立博物館藏品。頭部做成圓罐，將一端塑成鳳頭，另一側至肩安花帶形柄。長頸，斜肩，腹部圓鼓，下承以喇叭形足。頸中部兩道凸楞，肩部三道弦紋，腹部貼寶相花。肩部以上部份和柄施黃褐釉，腹部施淺綠、白、淡黃彩釉，流淌浸潤。盛唐之作。

61　三彩貼花鳳頭壺　高35.5cm，口徑5.7cm 底徑8.8cm

日本白鶴美術館藏品。壺口蒜頭形，將一側塑成鳳頭。另一側按花蒂和牽牛花形壺柄。細長頸，腹體成蓮籽形，下承以喇叭形足，肩和下腹爲仰覆蓮瓣，四組弦紋隔出三個裝飾區間，上下貼寶相花一周，中腹黏貼圓形展翅鳳鳥和蔓草四組，各組空隙是寶相花。三彩釉爲白、黃、綠，色調淺淡。裝飾華美莊重。這是學習波斯銀瓶（胡瓶）而創作的，新穎奇特，充滿異國情調。盛唐時期產品。

62　黃釉綠彩帶紋執壺　高23.9，口徑9.8cm

中國歷史博物館藏品，河南陝縣唐墓出土。釉陶上印帶紋裝飾在隋代就有了。在唐代不多見。這件作品造型飽滿，雙條曲柄，這是比較早的特徵。由此判斷它應該是盛唐初期的作品。

63　綠釉壺　高14.2cm，口徑7cm

洛陽博物館藏品，1965年洛陽北窑606號唐墓出土。中晚唐之作。直口，翻沿，圓唇，肩、腹飽滿，下腹緩收，平底。肩部安管狀流，另一側安柄。釉層分兩層，先施較淡的草綠色釉，再不規則地刷上深綠色釉，在窑中釉層流動漫漫形成像雲層一樣的效果。眞是不拘一格，氣象萬千。

64　三彩雙魚形壺　高20cm，口徑4cm，底徑8cm

1975年揚州唐城遺蹟出土。模製成形，作成一魚形，壺口爲魚嘴，背脊作成魚的穿帶，喇叭形足作成魚尾，細部用雕刻手法作出。施黃、綠、褐色釉，釉層浸潤、流動自然，相當精美。

65　三彩人形尊　高13.5cm

洛陽博物館藏品，1958年洛陽呂廟唐墓出土。塑造成梳小髻的漢人幼童，腹部特別鼓出。尊口在左肩塑成荷葉形，幼童雙手擎托。尊腹與人腹通爲一體。人坐於束腰墩上，一腿環起，脚蹬座於上；另一脚跨在墩腰處。在國外收藏有胡人形象的樽。此樽爲初唐時期的作品。

66　三彩雙龍柄尊　高33cm

洛陽博物館藏品，1966年洛陽關林4號墓出土。初唐時期作品。盤口細頸，豐肩鼓腹，下腹緩收，足沿略外撇。足沿至肩安粗壯的雙龍柄。只在肩部以上施釉，釉塊不均勻，也沒有互相浸潤的現象，很像虢莊王李鳳墓出土三彩作品上的釉層一樣。初唐之作。

67　三彩雙龍柄尊　高47.4cm

東京國立博物館藏品。盛唐之作。這是流傳到國外最好的一件雙龍樽，雙龍遒勁雄健，背貼寶珠。腹部黏貼圓形寶相花，放射狀線條環繞，四周聯珠紋。上部以褐紅彩釉爲主，下部綠釉爲主，氣氛莊重平穩。

68　三彩尊　高18.5cm

藏品屬Nelson Gallery-Atkins Museum,Kansas City,Missouri。深腹作六瓣瓜楞形，底部承以粗壯獸蹄形足。腹壁突起的菱形紋，有明顯的金屬用具工藝效果。內壁施褐黃釉，外壁施深藍、綠色、褐紅色釉。酒樽是漢代以來流行的生活用具，但以唐代三彩酒樽作的最優美，這是盛唐時期的代表作品。

69　藍釉碗　高4cm，口徑11.1cm

中國歷史博物館藏品，1955年西安市東郊外高樓村唐墓出土。侈口圓唇，腹壁較直，玉璧形底足。除底足露胎外，通體施藍釉，瑩潤美觀，像藍寶石，顯示出藍釉美麗的質感優於其他釉色。

70　藍釉碗　高6.5cm，口徑18.5cm

中國歷史博物館藏品。侈口翻沿，圓唇，上腹較直，下腹折出，突出一條棱線，平底，圈足，白胎，裏外壁施藍釉，足部露胎。藍釉濃艷瑩潤，是三彩生活用具難得的珍品。

71　藍釉碗　高9cm，口徑13.7cm

陝西省乾縣博物館藏品，1962年陝西省乾縣永泰公主墓出土。口微侈，翻沿，尖唇，深

腹，腹中部突出一條棱線，平底，底足足沿略外撇。白胎，通體施藍釉。

72　三彩折腰碗　高17.5cm，口徑17.2cm
陝西省博物館藏品，陝西省乾縣永泰公主墓出土。造型取材於當時流行的金銀器中的碗類。施釉則由口沿至底，大胆地施白色、綠色寬條相間排列，再加褐色聯珠紋，外壁在白色底釉上淡淡地鈎上綠色或褐色豎條，很隨便，卻使器物顯得莊重而華美。

73　三彩碗　高4cm，口徑10cm
洛陽博物館藏品，洛陽馬坡村唐墓出土。直口圓唇，平底，外壁印模八瓣花圖案，其間以散點魚子紋相襯托。通體施白、黃、綠色彩釉。

74　三彩碗　高4.5cm，口徑11cm
洛陽博物館藏品，1966年洛陽關林603工區307號墓出土。盛唐時期的作品。裏外壁均施白釉，掛淺綠，淺黃彩帶，流動浸漫十分別緻。

75　三彩碗　高4.5cm，口徑11cm
洛陽博物館藏品。1966年關林603工區307號墓出土。盛唐時期作品。內壁施綠，外壁施醬紅色釉，係實用器物。

76　綠釉攪胎碗　高4cm
東京國立博物館藏品。侈口翻沿圓唇，平底，圈足，足沿略爲外撇。攪胎呈大理石紋理，口沿施褐黃色透明釉，內外壁施翠綠色透明釉。這種翠綠釉攪胎作品極少發現。盛唐時期作品。

77　黃釉攪胎碗　高4.5cm
東京國立博物館藏品。侈口，翻沿，圓唇，腹體較深，腹下部突出一凸弦紋，平底圈足。攪胎紋理細密，圈足不是攪胎，說明碗體和足是分別製作，然後黏接成型。施黃褐釉。

78　三彩杯　高6cm，口徑8cm
洛陽博物館館藏品。1966年洛陽關林603工區307號墓出土。侈口尖唇，深腹，足沿外撇。口沿和外壁施綠色底釉，白色散點花紋，內壁施醬紅色釉。盛唐產品。這是日用器皿，這種式樣一直流傳到今天，中國民間飲酒用杯就是這種造型。

79　三彩螺形杯　高4.6cm
造型模仿田螺，去掉尖端那一部份。尾部、腹部凹凸的溝棱清楚而自然。唐朝三彩模仿大自然生物界形態作出新奇的生活用具，超過以往任何一個朝代，把陶瓷工藝的藝術美推向一個嶄新的境界。

80　三彩龍首杯　高6cm，口徑7cm
洛陽博物館藏品，洛陽苗灣出土。盛唐時期的作品。學習波斯及中東地區金銀器皿中獸首杯發展而成。造型莊重，有金屬工藝鎚鍱的工藝特點。

81　三彩鴨形杯　高7.5cm，口徑6-12.5cm
洛陽博物館藏品，洛陽出土。盛唐之作。以禽鳥形態來作生活器皿的式樣是我國工藝美術的傳統。但三彩這樣的作品最好。這件作品以鴨體爲主，杯口作成蓮荷形，身上的花紋和珍珠紋則有金銀器的特點，不同凡響。

82　三彩水盂　高7.7cm
中國歷史博物館藏品，1958年河南省三門峽市唐墓出土，小口圓唇，腹體扁圓，下承三足。蓋爲攪胎淺黃釉蓋，水盂的釉以綠、黃、白三種釉爲主。互相浸潤，渾然一體。其蓋和它不是一個品種，但出在一個唐墓中，可能發掘時弄錯了配上的，但大小相宜，也可能墓主人生前使用時就是這樣相配的。今天一些生活用瓷生產作坊，器物和蓋分別製作，在成品包裝時再配。這件作品可以分析出唐三彩生活用具生產的某些情况。

83　三彩盂　高14cm，口徑13cm
洛陽博物館藏品，1976年洛陽北窯唐墓灰坑出土。斂口，圓唇，腹體扁圓，小平底。白胎，胎體較粗，施醬褐，淡黃和白色釉，釉層薄，流動性小。初唐時期產品。

84　三彩盂　高8.5cm，口徑5cm
洛陽博物館藏品，孟津縣衡水鄉元莊唐墓出土。斂口圓唇，腹體滾圓，小平底。帶蓋，蓋上有寶頂。白胎，施白釉、淡褐釉、綠釉，釉層流動性大。釉層薄，釉光不潤。

85　三彩盤　高2.5cm，口徑11.8cm
陝西省博物館藏品，陝西省乾縣永泰公主墓出土。此盤造型精緻，施釉是經過精心設計的，盤沿和外壁以綠釉爲主，盤底和盤心是三個一組的圓點，圍繞這些圖案是褐色釉，與此相應是兩條或三條一組的白色點，其餘空隙完全用綠釉填滿。

86　三彩盤　高6cm，口徑33.3cm
河南省鞏縣陶瓷廠藏品，鞏縣黃冶古窑址出土。三彩古窑址考古發現的遺物，和唐墓出土的三彩器物一樣，只是釉面燒得不成功，彩色圖案比較模糊，可能當時就是因此而報廢，說明三彩作坊對產品質量要求相當嚴格。

87　三彩三足盤　高4cm，口徑17cm
洛陽博物館藏品，1972年洛陽關林2號墓出土。侈口，翻沿，圓唇，腹壁很淺，平底。盛唐作品。係刻花填彩工藝的代表作。盤心刻寶相花，花紋裏填藍、綠、黃、白等色釉，通體施白釉，三足爲蹄形。

88　三彩三足盤　高4cm，口徑17cm
洛陽博物館藏品，1972年洛陽關林2號唐墓出土。盛唐之作。盤心刻流雲六朵，中心一隻展翅飛翔的大雁。盤體一片白色，雲彩和大雁色彩也很淡。

89　三彩印花三足盤　高4.9cm，口徑19.1cm
中國歷史博物館藏品，山東省濟南市出土。盛唐之作。同一地點出土兩件，兩盤大小規格完全一樣，說明工匠拉坯的高超技藝。印製的寶相花線條清晰，是印出後經過修飾而成，花紋嚴謹。藍色、褐黃與白盤相映，典雅大方。

90　三彩寶相花流雲紋盤　高6cm，
直徑29.2cm

折沿圓唇，盤沿較窄，腹壁較深，平底，底面較寬，下承以三環足。中心是雕刻寶相花，外圍是八朵流雲，流雲分三層。盤沿、壁爲藍釉，盤底地面爲白色，寶相花以藍色爲主，點綴褐黃色。雲彩上下均爲藍色，中心爲褐黃色，向順時針方向流動。盛唐時期的作品。從這些作品看，三彩釉陶鈷藍的運用相當廣泛。這鈷藍原料產於何地？值得深入探討。

91　三彩蓮花紋盤　高6.2cm，直徑29.2cm
盛唐時期的產品。折沿圓唇，沿面比較寬，平底，下承以三足。中心是寶相花，外圈以八根蓮莖聯結八朵盛開的荷葉，每個荷葉之間是含苞待放的荷花。盤沿和盤壁是深藍釉，盤底地面爲白釉，荷葉上面爲綠色，荷花爲嫩綠色，荷葉外面，莖、圓輪爲黃色。製作規整，釉色淡雅，各種色釉不流淌不浸潤，花葉圖案性很強。以上幾件作品反映工匠控制彩釉流動的能力很强。

92　三彩蓮花紋盤　高11.8cm，口徑35.8cm，底徑19.5cm
日本永青文庫藏品。口微斂，平底，腹壁微曲，圈足，足沿外撇。白胎，外壁施斑斕的白、褐、黃、綠等色釉，隨意點畫，任其流動。內壁則控制彩釉流動。從口沿至盤底作出八個蓮瓣，瓣心是白色，外套深綠、醬褐、白色、淺綠等色，空隙塡滿醬褐色。盤心以白圈相圍，四瓣蓮瓣相拼。綠色鋪地，白、綠、褐畫蓮瓣。使整個器物像一朵盛放的多彩的蓮花。盤有金屬盤的厚重感。此盤作彩工藝已經到"隨心所欲不愈矩"的地步。

93　三彩三足盤　直徑24.4cm
平折沿，圓唇，腹壁很淺，平底，底承以三足，盤心刻寶相花。施白釉，以淡藍彩點畫。寶相花以綠彩、淡黃、淡藍和白彩。造型精巧，裝飾和彩色均莊重淡雅，點彩像四射的光芒。

94　三彩盤　高3.4cm，口徑23.9cm
中國歷史博物館藏品。這是一件折沿盤，只在盤的口沿部份施白、藍、褐色釉，相間排列自然浸漫，配搭相宜。盤心大面積部份不上釉，可能是中間放小盅的套盤。從露胎部份清楚地看到成型時留下的鏇紋，托坯工藝精細而熟練。同時也看到先燒素坯，然後再掛釉，再烘燒，工藝程序一目了然。

95　三彩貼花葉形盤　高9.3cm，口徑40.6cm
東京國立博物館藏品。盤底爲六片葡萄葉相對而成，中心八朵寶相花相圍，八串果實累累紅得發紫的葡萄排成一圈，作爲盤體的葡萄葉用刀刻成七弧，楞線清晰，刀鋒猶存，其黃褐色釉、中心突起像寶石顏色的寶相花和盤底三足都有金銀器的質感。唐三彩受金銀器的影響隨處可見，而這件作品工藝上乘。盛唐時期的產品。

96　三彩三足荷花形盤　高6.5cm，口徑21.7cm
中國歷史博物館藏品。盤的造型爲九瓣荷花形，盤壁和盤心用綠彩和白彩作出一層層寬肥尖頭的荷花瓣，花蕊用黃褐彩帶相圍，還用用刻刀刻形，施褐、綠、白彩釉。盤的外壁也用彩釉作出荷瓣的層次，很像盛開而挺立的荷花。剛勁的線條和三足結構，使此盤富有金銀器皿的效果。追求金銀器的藝術效果是三彩生活用具一大特色。

97　三彩葉形盤
Musée Guimet,Paris藏品，盤體雕塑成六瓣葉形，平底，下承以三足，中心刻大朵寶相花。每個葉片刻一朵小寶相花。內壁施黃釉，外壁施褐紅釉，寶相花由褐紅，綠和藍色釉滿塡。

98　三彩柿蒂紋盤　直徑14.3cm
東京國立博物館藏品。直口圓唇，淺腹平底。口沿施褐色釉，底部爲淡黃釉，互相浸潤，釉層出現雲層狀深淺色溝道，盤心用黑彩勾出柿蒂紋邊緣，中心是白色，褐紅色。彩色對比鮮明。

99　三彩七星盤　高8cm，口徑24cm
洛陽博物館藏品，1974年河南省孟津縣周寨1號唐墓出土。盤沿很淺，圓唇，平底。中央放一深腹單柄杯，四周放六個翻沿圓唇小杯。還有一個胡兒抱杯形象，胡兒短髮蓬鬆，肥胖可愛，踞坐於地，斜抱一個荷袋，袋口即液體注入口，袋腹與小兒肚子結合一體，係盛液體之用。象徵胡兒不斷爲主人和客人斟酒助興。盛唐時期之作。

100　三彩高足盤　高7cm，口徑11.5cm
洛陽博物館藏品，1953年洛陽龍門香山寺2號唐墓出土。折沿，圓唇，深腹，腹壁微曲，喇叭形足。只在腹壁外壁施釉，內壁和足不上釉。盛唐時期之作。

101　三彩高足盤　高10cm，口徑19cm
洛陽博物館藏品，1965年洛陽關林60號唐墓出土。侈口，折沿，圓唇，腹壁較深，盤柄只爲一突棱，底座爲覆盤形，內壁不施釉，外壁施淡綠釉，其間點綴白釉和淡褐黃釉組成的小朵花。是爲盛唐時期的祭器。

102　三彩高足盤　高6.6cm
東京國立博物館藏品。侈口，翻沿，圓唇，直壁而淺，高足爲喇叭形。盤沿施白釉，邊掛褐黃彩。盤心以褐黃、白釉畫柿蒂紋，花紋以外畫綠彩，外壁施白、褐、綠彩。足施白釉。彩色素淡，此盤是同類三彩盤中的精品。盛唐之作。

103　三彩碟　高2.2cm，口徑10.8cm
中國歷史博物館藏品，1955年西安市十里堡唐墓出土。折沿，淺腹，平底。用深藍彩將碟口沿至底分爲四部分，白彩將呈十字形藍條圍住，再以淺綠、淺褐釉塡滿空地，主次分明。

104　三彩蓮花鉢　高8cm，口徑22.5cm
陝西省博物館藏品，陝西省乾縣永泰公主墓出土。鉢折沿深腹，中心一個花芯狀突起，上面刻出花蕊，鉢內壁和外壁用白色、淺黃、淺褐、綠色、淡藍等色畫出蓮花瓣，圍繞花蕊，使器物活像一朵剛剛綻開的蓮花，生機蓬勃。鉢中一個花芯突起，很難實用，可能是祭器或明器。這件作品的彩釉工藝十分出色。

105　三彩鴛鴦形鉢　高21.7cm，長徑30.5cm
河南省博物館藏品，河南省新安縣出土。此鉢按雌鴛鴦的形象塑造，而頸部、翅膀、尾端的裝飾富有金銀器的藝術效果。盛唐時期的

產品。

106　鵝形鉢　高24.8cm

日本靜嘉堂藏品。形體碩大，鵝身和鵝尾切開，塑出器皿的形狀，極似一個金屬的家禽形狀的鉢盂。鵝靜臥在一個圓形似銅鏡一樣的座上，回頭將喙放在翅膀上。翅膀雕刻粗獷的捲枝紋，其餘部分爲羽毛。爬臥的圓盤上飾聯珠紋。施醬褐釉和黑綠釉，莊重厚實。盛唐之作。

107　三彩爐　高8.5cm，口徑13.9cm

洛陽博物館藏品，1969年洛陽李樓下莊唐墓出土。爐爲日常生活用具，可以用於燒檀香。盛唐之作。盤底爲翻圓平底盤，腹壁突出數道粗細弦紋。爐底爲五個力士用肩扛着，五個力士立於圓環上。胎體比較粗糙，釉層薄，多處剝落。

108　攪胎五足香爐　高10.7厘米

攪胎是用白色胎泥和含鐵量較高的深褐色胎泥分別切片，按紋理需要堆疊，然後擠壓成型。這件盛唐的作品是由爐體、足、盤分別製作，然後黏接，施淡黃色透明釉，入窰一次燒成。不僅大理石紋理很美觀，還將爐足作成獅子，每個獅子蹬直後肢，翹尾，前肢和頭爬伏爐壁，爐中部一周凸弦紋上貼白釉綠彩寶相花。裝飾藝術使本來已經華美的香爐打扮得更加富麗、有趣。

109　三彩枕　長23cm

The British Museum,London藏品，長方形，枕面中間刻寶相花，藍釉鋪地。兩端是黃釉鋪地，兩塊菱形方塊相連，在菱形範圍裏刻寶相花。枕的側面用瓷泥堆放成點狀，阻止周圍所施黃釉的浸入，燒成後，將堆放的瓷泥去掉，在黃地上出現白點，這種工藝既可以作出點狀圖案，也可以作有規則的小花圖案。這是盛唐時期流行的一種工藝。

110　三彩枕　長14.9cm

東京國立博物館藏品。不規則方形，即枕面一邊較寬，一邊較窄，中部略微凹入。枕面刻交枝蓮花，邊刻四瓣小花一行。綠釉鋪地，花的藤枝爲淡黃色，花卉爲褐紅色。側面白、淡黃、褐紅、淡綠、深綠點描彩面，絢麗多彩。盛唐之作，這小的枕頭不能在生活中使用，以其製作精美的分析，是殉葬的明器。

111　淡黃釉攪胎陶枕　高7.5，長14.8cm

1956年河南省陝縣劉家渠唐墓出土。中國歷史博物館藏品。這件攪胎陶枕胎體是白胎，只在枕面和側邊貼上用攪胎工藝作出的花紋，所以它的攪胎部分只有薄薄的一層。這種工藝手法既有攪胎的美觀效果，又有作一次攪胎泥料可以用在很多作品上作出奇妙的裝飾效果。

112　三彩枕　長12.2cm，寬98cm，高5.5cm

洛陽博物館藏品，1971年孟津縣朝陽鄉唐墓出土。枕爲長方形，枕面微凹。枕面刻鴛鴦踩蓮。鴛鴦共啣一朵蓮花，周圍有水草和流雲。各類花紋均圖案化。枕的側面施褐黃釉，釉面出現白色散點圖案。

113　三彩山水池　高18.4cm

陝西省博物館藏品，西安市土門出土。在唐墓出土的三彩建築羣模型中，它屬於美化庭園的設施。層層山巒，怪石嶙峭，草木茂盛，各種鳥類棲息其間，有的遠望，有的覓食，有的展翅欲飛。山下池沿彎曲，兩隻小鳥在水池聚精會神地捕食。三彩雕塑這種作品發現不止一件，這件作品色彩以淡雅取勝。

114　墓葬發掘的陶俑羣出土情況

這是一組很難得的考古工地現場拍攝的照片，是陝西省乾縣唐高宗和武則天的陪葬墓，章懷太子墓壁龕中三彩釉陶俑，不上釉的其他陶俑羣擺放情況。再現了唐人用陶俑殉葬下葬時的眞實情景。對研究唐代貴族的殉葬制度很有價值。

115　三彩鎭墓獸　高59.5cm

乾陵博物館藏品，1971年乾縣章懷太子墓出土。獸的面孔塑成一個怒吼狀，頭上長出龍角，首後出戟，鬚髮和肩上的翅膀都得到誇張。在紅、褐、黃、綠等彩釉中，紅色成了統治一切的主色，整個氣氛像一團烈火，助長了怪獸鎭墓和保護主人的神威。盛唐時期的鎭墓獸以此類最爲成武。

116　三彩貼花錢櫃　高18cm，長22cm

河南省博物館藏品，洛陽市出土。這是貴族室內用具模型。四柱很粗，每面都有四個粗大的乳釘。貼有粗大的鋪首和寶相花。頂面及側邊兩頭高起，中部開蓋。爲研究唐代社會習俗和貴族室內陳設提供了實物資料。

117　三彩枕　長11.2cm，高4.8cm

洛陽博物館藏品。1977年洛陽安樂窩東崗唐墓出土。盛唐之作。長方形。整面用彩釉排出六排整齊的花卉，白瓣褐黃花心，綠色鋪地。周壁爲散點紋。

118　三彩鎭墓獸　高100cm

洛陽博物館藏品，1963年洛陽市關林2號唐墓出土。這種巨型的鎭墓獸雕塑是盛唐之作。頭爲張嘴露齒的龍頭，角和上豎的毛髮特別長，虎臂猿腰，蹄爲馬蹄，肩臂的雙翅成鉞形，身上的羽毛像火燄般向上躍動。人們想像中驅邪鎭墓之物塑得很有神氣。

119　三彩鎭墓獸　高60cm

洛陽博物館藏品，1965年洛陽關林59號唐墓出土。盛唐時期作品，面目形象爲一老胡人，身軀較矮小，而頭上的髮毛和背上的支柱特別誇張高聳，幾乎和身軀一樣高。

120　三彩鎭墓獸　高57.5cm

陝西省博物館藏品，1959年陝西省西安市中堡村唐墓出土。人面獸身，人面和獸面是鎭墓俑的兩種基本形象。這件作品爲一壯漢面目，鎖眉鼓眼，齒咬下唇，是正在作準備和妖邪戰鬥前的運氣、鼓勁動作。兩扇象耳張開，獨角上豎，怒髮和寶杵並列，伸展的雙翅和像火燄般向上躍動的羽毛，彎弓形的背脊，以及醬褐色爲主調的火紅釉色助長了牠的神威。工匠們根據塑造對象的形像和作用功能的不同，用彩完全不同，這也是唐三彩藝術上的成功之點。

121　三彩鎭墓獸　高107cm

洛陽博物館藏品，洛陽出土。盛唐時期的作品，頭部及象耳、毛髮和寶杵不上釉，塗紅彩，豐滿的胸部爲綠色，肩上翅膀是黑釉，其餘部分上深醬紅色釉，用彩大胆新奇，和雕塑

氣氛很協調。

122 三彩鎮墓獸 高96cm

洛陽博物館藏品，洛陽出土。翹鼻鼓目，巨齒撩牙，雙角奇特，胸肩肌肉特別發達，肩上的翅膀羽毛伸展。頭部背部的毛髮和翅羽一樣都向上展開和飄動。以綠色釉和淡黃淡褐釉相配，整個形象顯出强烈的陰森恐怖氣氛。全憑想像虛構的，威力無邊的凶神，工匠們採用了雕塑、刻劃和色彩的一切手段來表現它，它是在特殊社會需要的條件下產生的超現實的藝術品。

123 三彩鎮墓獸 高57cm

洛陽博物館藏品，1965年洛陽關林59號唐墓出土。係盛唐時期的作品。除高高的基座和雙脚外，形象並不高，背上的羽毛成植物葉狀。臉型爲動物形象。藍彩在色彩中佔重要地位。

124 三彩鎮墓獸 高87cm

洛陽龍門東山唐墓出土，洛陽博物館藏品，盛唐時期作品。結構比較簡單，只有上豎的頭髮，面目爲一濃眉大眼的壯漢。色彩上以紅色爲主，藍彩和淡黃彩助長了紅色的强烈程度，形象凶猛，整件雕塑充滿了一種陽剛之美。

125 釉陶彩繪貼金武士俑 高69.8cm

中國歷史博物館藏品，陝西省禮泉縣鄭仁泰墓出土。武士頭戴風帽，身穿獸頭鎧甲，下着戰裙，手握武器。盔甲緊束，在釉面以紅、綠、金彩繪出面像和盔甲的細部，顯示唐朝初期勇於征戰武士的英俊瀟灑。鄭仁泰是唐太宗最得力的戰將之一，死後陪葬昭陵，爲他陪葬的陶俑也作得格外高貴。

126 三彩武士俑 高87cm

河南省博物館藏品，洛陽市出土。武士頭戴盔，身着甲，虎臂猿腰，英俊瀟灑，充滿了克敵致勝的信念。他的風貌反映一個社會興旺發達的時代特點。

127 三彩天王俑 通高88cm

洛陽博物館藏品，洛陽出土。初唐向盛唐過渡時期之作。頭戴盔，身着鎧甲，下着戰裙，兩脚端立於崖形座上，一手扠腰，一手作握兵器狀，是爲唐朝武士形像。線條的使用比較直，缺少變化。

128 三彩天王俑 通高79cm

洛陽博物館藏品，1974年洛陽關林5號唐墓出土。盛唐時期的作品。頭戴盔，身穿鎧甲，下着戰裙，脚踏怪獸。雖然是護靈的天王，決不死板，按社會上生活的武將形象來塑造。帽頂突起，肩臂的虎頭，飄動的裙羅，具有健舞的動作，把雕塑線條特有的轉折起伏運用到極好的程度。五光十色的彩釉，兩片上翹的鬍鬚烘托出人物內心豐富的感情。

129 三彩天王俑 高130cm

陝西省乾陵博物館藏品，1971年陝西省乾縣章懷太子墓出土。這是唐朝進入盛唐時期的武將形象。身穿鎧甲和戰裙。一手扠腰，一手作握武器狀。脚踩已被制服的妖邪。造型主要突出面部，雙眉上豎，兩眼圓睜，通過嘴鼻的吶喊來顯示保護主人，壓邪的神威。

130 三彩天王俑 通高79cm

洛陽博物館藏品，1974年洛陽關林5號唐墓出土。盛唐時期作品。穿着一般，按照壯年武士形象塑造。頭戴盔，身穿甲，透過衣甲可以看到身軀的健美，一手握拳上舉，一手伸直，兩指指向前方，脚踏牛，牛伏臥於橢圓形崖座上。武士動作剛健，有舞蹈動作的線型美。

131 三彩天王俑（兩件） 通高65cm

洛陽博物館藏品，1972年洛陽谷水6號唐墓出土。一對盛唐時期的天王俑，都是頭上塑出大鵬猛禽，身穿鎧甲和戰裙。一個一手扠腰，一手上舉作握拳狀。脚踏小鬼，作爬伏狀。一個兩手舉於胸前，脚下的小鬼仰面朝天，鼓目裂嘴作掙扎狀。另一個右手扠腰，左手舉於胸前。色彩斑爛，天王和小鬼在不同的位置，表情各異，氣氛熱烈，形象健富有活力。互相襯托，承上啓下，左右呼應，協調地的成爲一個整體。雖爲殉葬而作，但反映出盛唐時期雕塑藝術的成熟。

132 三彩天王俑 通高110cm

洛陽博物館藏品，洛陽出土。盛唐時期的作品。頭上塑一展翅的猛禽——大鵬鳥，身穿鎧甲，脚踏怪獸，牠伏臥在崖狀座上。形象雖然高大，但雄偉矯健，一手扠腰，一手上舉，顯示出奪人的氣勢，有漢族質樸雄渾的傳統舞姿特點。

133 三彩天王俑 通高160cm

甘肅省博物館藏品，1965年甘肅省秦安縣楊家溝唐墓出土。作品規格和真人一樣。分兩段製作。形象宏大但手法簡潔，是將唐朝社會的武將形象加以神化和裝扮而成，有精神，有氣勢，不臃腫。爲適應作品的要求，泥料比較粗糙，加了强熖料，保證焙燒時不斷裂，不變形，反映出唐三彩雕塑藝術和燒窰工藝的較高水平。

134 三彩武官俑 高135.5cm

甘肅省博物館藏品，1965年甘肅秦安楊家溝唐墓出土。武官着便裝，工匠着重刻劃他健壯的體魄，手握兵器勇往直前的氣質，構思巧妙，同時也表現出唐代武將平時穿着也很隨便，與那種談到武將必須頭戴盔身着甲的模式不同，在中國陶塑藝術中只有唐代才有這樣境界。

135 釉陶貼金文吏俑 高69cm

中國歷史博物館藏品，陝西省禮泉縣鄭仁泰墓出土。這是唐朝初期的釉陶。從人的冠帽到脚下的岩石形狀的站台均施釉。沒有將面部留下來不上釉，以便開相畫臉譜，所有的彩繪都是在燒成的淡黃色釉層畫出的，從眉毛，眼睛到脚上的靴子都是畫出來的，比三彩還細膩，用彩也很複雜。說明當時彩釉工藝尚在摸索中，而人們十分强烈地追求釉陶的彩色效果，表現得很清楚。

136 三彩文吏俑 高120cm

陝西省乾陵博物館藏品，1971年陝西省乾縣章懷太子墓出土。頭戴文吏高冠，穿開領廣袖長衫，雙手拱於胸前，脚穿如意頭形鞋，文靜地站立於崖形座上。渾身上下均施釉，以褐、綠彩色爲主，白色較少。這是盛唐時期的三彩工藝的普遍特點。

137 三彩文吏俑 通高109cm

洛陽博物館藏品，洛陽關林唐墓出土。頭髮上梳，戴梁冠，身着寬袖綠袍，袖鑲紅邊，佩紅護胸。下着白裳，雙手捧於胸前，脚穿雲頭鞋。盛唐時期產品，五官端正，面目清秀，瀟灑自信。工匠們塑造的是年輕有爲的文官形象。

138 三彩文吏俑 通高93cm
洛陽博物館藏品，1965年洛陽關林58號唐墓出土。頭戴梁冠，身着寬袖長袍，手捧朝笏。盛唐時期作品，工匠將其塑造成滿臉横肉的上層官吏形象，雖是文吏，但呆滯刻板，這種塑造表現對貪官汚吏的厭惡心理。工匠塑造人物是有選擇有分析的，也是三彩雕藝術突出之點。

139 三彩文吏俑 高107cm
洛陽博物館藏品，洛陽關林唐墓出土。頭戴鳥冠，肥頭大耳。身穿寬袖紅袍，綠色白斑護胸，下着白裳，雙手拱於胸前。脚穿尖頭鞋，立於圓形崖座上。

140 三彩文吏俑 高103cm
河南省博物館藏品，洛陽出土。頭戴鳥冠，冠上裝飾串珠、卷葉花紋，身穿寬袖開領大袍，領鑲綠邊，袖口鑲白、綠兩條邊，下着白裳。兩手拱於胸前。肥頭大耳，冠壓前額，緊鎖雙眉，鼓眼垂頭，似乎正受上司的訓斥。與三彩塑造的下層勞動者開朗的表情成鮮明對照。同樣是工匠們的創作，但作品表現了他們鮮明的愛憎。盛唐時期的作品。

141 綠釉戲弄俑 高46.9cm
中國歷史博物館藏品，1957年西安市鮮于庭誨墓出土。這件作品不同於一般爲統治者勞役的僕人，下屬和儀仗的範圍。頭上的幞頭圓鼓而突出，圓領長衫兩側短，前端稍地也不同於一般人士的穿着，與他同時出土的還有一件，一共是兩件，這是社會流行的參軍戲。戲弄藝術在唐朝很普遍，上至宮廷、達官顯貴，下至一般士庶和街巷之家均很喜歡。這對戲弄俑正是當時社會現實生活的反映，見文中插圖132。

142 綠釉男俑 高46cm
中國歷史博物館藏品，1957年西安南何村出土。頭紮幞頭，身穿圓領窄袖長衫，脚穿高筒靴。塑造的是漢人青年壯漢形象。體壯英俊嘴唇塗朱，身穿綠色衣衫。衣內似乎也有半臂襯在上臂，朝氣蓬勃。西安地區的三彩綠彩用得比較多，也較漂亮。說明三彩生產有地域區別。

143 三彩男俑 高61cm
河南省博物館藏品，洛陽市出土。這是一件牽駝或牽馬俑，漢人形象，頭紮白色幞頭，身穿大翻領長衫，腰束巾帶，脚穿高筒靴。比較特別的衣服袖子很窄，肩部突出，似乎也襯有半臂，褐紅色的彩釉增加了人物的英武氣勢。

144 三彩胡人俑 高34.2cm
中國歷史博物館藏品，1955年西安郊區韓森寨唐墓出土。頭扎幞頭，深目高鼻，上唇髭鬚向面頰上翹，下面滿臉鬍鬚，身穿大翻領胡服，腰束帶，脚穿高桶靴。這是一個牽駝馬的勞動者形象，身強體壯，飽經風霜，沉着穩健。滿身施深醬褐釉，這種顏色和胡人的經歷一致，對他的精神起到很好的烘托作用。

145 淡黃釉胡人俑 高28.5cm
中國歷史博物館藏品，西安市出土。頭戴翻領毡帽，深目高鼻，上唇髭鬚從耳根環繞下頜。身穿圓領胡服，腰帶，左手執胡瓶，右手貼於胸前，態度謙和。唐朝社會兄弟民族、亞洲鄰國許多國家的人聚居，和唐人友好相處，操各種職業。這類胡人俑就是社會現實的具體表現。

146 胡商俑 高30cm
洛陽博物館藏品，洛陽出土。盛唐時期作品，塑造的是一個老年胡人形象。深目高鼻，滿臉鬍鬚。頭戴尖頂翻沿胡帽，身穿翻領右衽長衫，腰束帶，脚穿高桶毡靴，手提胡瓶，用繩子在背上揹着沉重的貨囊，躬腰作沿街叫賣狀。他長期生活在中國，已進入耄耋之年，還在爲生活而奮鬥，正是他們的社會活動促進了中西文化藝術的交流，把中東的生活用具帶進中國，爲我國的工藝創作輸入了新鮮血液

147 三彩胡人執事俑 高31cm
洛陽博物館藏品，洛陽出土。初唐時期的作品，頭盤長巾，身穿綠色大開領右衽窄袖長衫，腹下端束帶。袒露胸腹，脚穿黑褐色毡靴。右手衣袖捲至上臂，執汗巾搭在肩上，左手執筋貼於腰間。濃眉大眼，滿臉鬍鬚。瀟灑豪放，若有所思。生動地記錄了當時在中國從事飲食業的胡人形象，富有濃郁的生活情趣，是研究唐朝社會珍貴的實物資料。

148 彩繪胡人頭 殘件高15cm。
陝西省博物館藏品，陝西省乾縣永泰公主墓出土。這是一件三彩胡俑殘件，從清晰的線條可以看到健壯的體魄。深目高鼻，眉骨突出。下垂的濃眉，下搭而收皺的眼皮，煽動的鼻翼，上翹的髭鬚，兩個嘴角向上拉動，表現出人物內心複雜的感情。幽默、自信，滿不在乎。對下層人物，少數民族或異國人物的塑造，在三彩藝術中占突出地位。可能是社會地位和工匠相同，他們之間息息相通，應用自如，最容易引發創作的衝動和激情，發揮其藝術才能，因此形象塑造得特別生動。

149 三彩牽馬俑（頭部） 高66cm
洛陽博物館藏品，1966年洛陽關林2號墓出土。盛唐時期的作品。雕塑的是一個牽馬壯年的勞動者形象，深目高鼻。狙獷的線條表現出一個刻苦耐勞，性格剛强，體魄健壯的胡人，他在牽引吆喝終日相伴的駿馬，流露出無限的撫愛之情，飽經風霜，驍勇頑强，給人們帶來無盡暇想。

150 三彩騎馬俑 通高42cm
洛陽博物館藏品，洛陽關林出土。盛唐時期之作，其身份爲侍從一類的青年男子。頭戴翻沿高帽，身穿綠色翻領窄袖長衫，兩手作握繮狀。他是在陪伴主人出行游樂，身材的俊秀，騎在高頭大馬上更顯示出年少的英姿，馬的駿健雄放說明工匠們塑馬比塑人的技巧更成熟。

151 三彩騎馬俑 高35.5cm
陝西省博物館藏品，陝西省乾縣懿德太子墓出土。騎馬人爲深目高鼻，滿臉鬍鬚的胡人形象。他緊眉鎖眼，雙手握繮繩，全神注意着前進的方向。馬沒有任何掛佩，十分文靜，但胸肌發達，與騎馬人的健壯身軀相映，表現出唐代雕塑的蓬勃氣勢。

152　三彩騎馬俑　高36.4cm

中國歷史博物館藏品，陝西省禮泉縣唐李貞墓出土。馬靜立於平板上，也沒有甚麼披掛，只有供騎坐用的鞍韉。騎士挺身挺立，兩手舉於胸前作提韁狀。白胎，施白色和綠色釉。這件作品施釉上很富匠心。白色，淺綠、深綠逐漸加深，互相浸潤，渾然一體，使披掛極少的馬也能顯出高貴的氣質。

153　三彩騎馬狩獵俑　高34.5cm

陝西省乾陵博物館藏品，1971年陝西省乾縣懿德太子墓出土。這是該墓中出土的一羣狩獵者中表現行進者的形象，身穿圓領窄袖長衫，披掛整全，勒繮前進。頭上的幞頭比較高，扎一根紅帶。所騎的馬擧頭翹唇，表示正在前進。釉層不光亮，許多地方剝落，這是當時的釉陶工藝上不太有的現象。

154　三彩騎馬狩獵俑　高31.1cm

陝西省乾縣博物館藏品，1962年陝西省乾縣永泰公主墓出土。盛唐初期作品，馬爲深醬色駿馬，昂首翹尾，兩眼炯炯有神。騎士其貌醜陋，身穿淺藍色右衽窄袖長衫，蹙眉瞪目，緊咬牙關，擧器猛擊，表情很豐富。三彩騎馬人物多得難以計數，但絕不千篇一律，而是各有個性。

155　三彩騎馬狩獵俑　高36cm

陝西省博物館藏品，陝西省乾縣出土。盛唐之作。武士頭上幞頭前端扎一蝴蝶結，佩帶武器，作品表現他騎駿馬在行進途中。盛唐之作。

156　三彩騎馬狩獵俑　高38cm

陝西省乾陵博物館藏品，1971年乾縣懿德太子墓出土。在馬靜止的瞬間，騎手側身仰射，視線和擧弓的手在一條線上。面部的開相中，把眼睛畫作縫成一條線，神情集中，增强人們百發百中的聯想。

157　三彩騎馬狩獵俑　高35.5cm

陝西省乾縣博物館藏品，1972年陝西省乾縣懿德太子墓出土。馬是一匹黑馬，昂首豎耳，膘肥體壯。其神態是在行進中停留下來，讓主人施放手中的鳥，這鳥不像雄鷹之類的猛禽，從形象和撲翅欲飛狀況看很像信鴿。狩獵者鞍後戴着獵物，輕鬆自信，這樣的雕塑生活情趣很濃。

158　三彩攪胎騎馬狩獵俑　高36cm

陝西省博物館藏品，1972年陝西省乾縣懿德太子墓出土。攪胎的馬和人作爲一件雕塑品是很少見的，從馬的四腿和下腹情況分析，是將攪胎的泥料，按要求切成薄片，黏貼在素胎表面，壓模平整後，施釉。馬尾根據斷裂情況看是用攪胎作好後黏上去的。

159　三彩騎馬狩獵俑　高35cm

陝西省博物館藏品，1972年陝西省乾縣懿德太子墓出土。唐朝貴族出行狩獵，同行隊伍中有持弓射箭的，有手持武器追趕的，有持鷹的、有放信鴿的。這種具有特殊本領的人物，專門訓養雄鷹、信鴿，見到狩獵物，即放鷹追捕或放信鴿報信。該俑就是這類人物的寫照。

160　三彩女坐俑　高32cm

盛唐之作，圓髻垂於額頂，頭髮雖多但不臃腫，梳剪整齊，棕褐色窄袖開領襦衫，襯半臂，露胸，下着黃裙。《新唐書》說：天寶初楊貴妃常以假髮爲首飾，好服黃裙，時人爲之語曰："叉髻拋河裏，黃裙逐水流"。肩披帔巾，雙手捧物，頭略上揚。姿容豐腴，豐肌秀骨，嫻雅自得。

161　三彩女坐俑　高47.3cm

中國歷史博物館藏品，陝西省西安市王家墳唐墓出土。盛唐時期作品，女俑梳刀形高髻，面貼靨鈿花，身穿窄袖緊身內衣，外着短袖纈花坎肩，下着綠色長裙，長裙纈淺黃色條紋和柿蒂紋。大開胸襟，高高的胸脯坦露。頭上揚，一手擧於面前作持鏡照面狀，一手擧於臉側，伸出食指，作塗脂狀。年輕女子青春煥發，反映出唐朝社會多姿多彩的生活和豐富的感情。對研究唐代社會史提供寶貴資料。

162　三彩女坐俑　高28.5cm

陝西省博物館藏品，1954年西安市出土。盛唐時期之作，塑造的是一個青年貴婦，頭髮由後向前梳成單髻垂於額頂。身穿開領露胸短襦，下着繡花羅裙，束腰，胸前打蝴蝶結，長帶飄垂，肩襯半臂披帛。端坐狀。腳穿雲頭靴。彩釉以藍彩爲主，白色，褐黃次之。五官比較集中，清秀閑雅。

163　三彩女坐俑　高27cm

洛陽博物館藏品，1964年洛陽北窯26號唐墓出土。盛唐之作，短髮環繞腦後，單髻垂額前。身穿綠色短袖連衣長裙，頸部鑲白邊，胸前束帶。內襯黃色襦衫。端坐於黃色束腰坐墩上。兩手撫於左膝。五官清秀，眉眼傳神，從身姿看似乎是一懷孕少婦，如果是這樣，說明三彩雕塑取材多樣，涉及社會生活面是很寬廣的。

164　三彩女俑　高40cm

洛陽博物館藏品，1965年洛陽關林59號唐墓出土。頭梳單刀形髻，身穿袒胸窄袖襦衣，肩搭帔帛，下着褐黃地，藍色、白色、棕色寬條紋和小白花長裙，雙手籠於胸前隱於帔帛之內。這類女子屬於侍女，身材窈窕，勻稱，面目清秀，尤其頭上高高的刀形髮髻，表現出煥發的青春，時代上有初唐的特徵。

165　三彩女俑　高38cm

洛陽博物館藏品，1965年洛陽關林59號唐墓出土。頭上雙髻像一朵雲，身穿白色襦衫，下着藍、褐黃色寬條長裙，腳穿雲頭鞋。披藍色帔帛，有初唐時期的特點。

166　三彩女俑　高45.3cm

中國歷史博物館藏品，1957年西安市南同村出土。女俑塑得鬟髮垂髻，面目豐腴而五官清秀，身穿墨綠色短襦，下着長裙，開領露胸，外披翻領大氅，兩手拱於胸前，塑造的是比較有身份的一類婦女形象，大氅着藍色，使人物的氣質更加高貴。

167　鳳冠胡服俑　高42cm

河南鞏縣陶瓷廠藏品，1981年河南省鞏縣黃冶古窰址出土。頭戴高高的鳳冠，身着翻領胡服，腰系帶，細眉長眼，十分清秀，嘴唇塗朱。看其打扮可能是着胡服男裝打扮的女侍。在宮廷或貴族中常有青年女侍打扮男裝陪伴主人出行遊樂。

168 三彩女俑 高32cm

洛陽博物館藏品，1972年洛陽谷水6號墓出土。盛唐之作。塑造的是年輕婦女形像，比較豐滿，五官清秀集中，厚厚的頭髮由後盤梳而上，結爲雙髻，身穿淡色窄袖襦衫，下着深藍色長裙，胸前束黃色綏帶，從一側飄垂至膝下，淺黃色帔帛搭於胸肩。雙手籠於胸前，似在靜候主人的呼喚。

169 三彩女俑 高35.5cm

洛陽博物館藏品，洛陽出土。盛唐時期之作，是爲女侍形象。頭梳雙髻，眉目清秀，五官集中。身材修長窈窕。穿開領窄袖襦衫，下着長裙，長曳至地，腳穿雲頭鞋，肩披帛巾，文靜端莊。

170 三彩女俑 高37cm

洛陽市博物館藏品，1956年洛陽關林59號唐墓出土。塑造的是剛進入盛唐時期的侍女形象，頭髮梳成螺旋形單髻。身穿淺綠色袒胸窄袖襦衫，肩帔帛，下着褐黃色裙，裙上飾聯珠紋，聯珠之間着灰藍彩。腳穿灰藍色尖頭鞋。

171 三彩女俑 高46.2cm

中國歷史博物館藏品，1954年陝西省西安市鮮于庭誨墓出土。中國歷史博物館藏品。鮮于庭誨墓是出土三彩生活用具和精美陶俑最多的大墓之一，這件女俑從髮髻到臉型，姿態都屬於身份比較高的一類。有不少此類俑裝飾豪華，色彩艷麗，珠光寶氣，表現出不可一世的驕橫之氣，這件女俑，用彩很少，表情文靜，强調的是一種輕松閑雅之氣。相同的造型，用彩的不同氣氛和藝術效果完全不同。

172 三彩女俑 高44.5cm

陝西省博物館藏品，1959年陝西省西安市中堡村唐墓出土。這是中堡村唐墓出土的最精美的女俑之一。也是鬢髮垂髻，體態豐腴，五官集中，細眼描眉，嘴唇塗朱，顏面擦紅，嘴角飾靨鈿，眉間還有紅色花鈿，兩手拱於胸前，頭略爲上揚。穿藍色襦衫，胸口扎結，領邊勾紅，衣衫上飾白、黃、褐色小朵花。下着淺色藍彩長裙，肩披深醬褐色帔帛，閑雅文靜，似乎正在興致勃勃向人吐露心中的眞情。在塑造唐代婦女的形和神上特別成功。

173 綠釉女俑 高45.3cm

中國歷史博物館藏品，1957年西安市南何村出土。女俑五官端正，眉目清秀，環髮垂髻。穿着當時青年男子的圓領長衫，腰中束帶，腳穿高桶靴。全身只上一種綠釉使這件作品增加不少新意。由此可以看到唐代青年女子的服裝是何等地多種多樣。

174 三彩女俑 高44.5cm

陝西省博物館藏品，1959年陝西省西安市中堡村唐墓出土。面目豐潤，厚厚的頭髮從耳際環梳腦後，額上垂一小髻，櫻桃小口側飾黑色靨鈿，面龐施粉紅色化妝，描細眉，黑髮，額上環髻點黃釉一塊。穿窄袖短襦衫，襦衫藍色較深，點畫淺色梅狀小花，衣襬半臂，着醬黃色長裙，肩披帛，腳穿尖頭鞋，一手舉於胸側，一手斜放，手心朝上，線條優美，塑造出唐朝貴族婦女志滿意得的神氣。

175 三彩女俑 高33cm

洛陽博物館藏品，1972年洛陽谷水6號墓出土。盛唐之作。頭髮分三束，一束由後往前額結一單髻，左右兩束盤髻垂於耳際。頭略上揚，面帶微笑，上穿白色長袖襦衫，開領露胸，下着綠色長裙，高束胸際，褐黃色帔帛由胸前搭於兩肩，雙手上舉於胸前，一個手指外露，一個隱於袖內。衣裙寬肥。表情天眞。

176 三彩騎馬女俑 高35.5cm

陝西省博物館藏品，1972年陝西省禮泉縣興隆村出土。女子頭戴翻沿繡花高帽，身穿圓領窄袖衫，一手下垂，一手貼胸，騎在一匹膘肥的深棕色馬上，雖然大小有些不協調，但反而突出表現窈窕的身姿。她挺胸前望，神情瀟洒，身份雖然卑微，氣質很高雅，這是唐三彩塑造婦女形象的一大特點。

177 三彩雙髻騎馬女侍俑 通高41cm

洛陽博物館藏品，洛陽出土。頭梳雙小髻，五官清秀而比較集中，身穿窄袖短襦，着長裙，肩披帛。人物形象還有初唐時期的窈窕特點。衣裙色彩淡雅，所騎棗紅駿馬膘肥體壯，襯托出少女秀麗的身姿。

178 三彩女騎俑 通高39cm

洛陽博物館藏品，洛陽出土。頭梳小髻，髮厚蓋耳，身穿開領窄袖襦衫，下着綠色長裙，帛巾繞胸披於兩肩之後。一手撫鞍，一手下垂，姿態端莊而怡然自得，起伏的線條和駿馬的雄姿渾然一體，不同凡響。

179 三彩陶塤

河南省輕工業廳科學研究所藏品。這是一種古老的樂器。鳥形，有三個孔，一個孔供人吹，其他兩個孔是用指頭操作。唐代陶瓷作坊常有生產，湖南長沙銅官窰就出土各種形狀的彩釉瓷塤。

180 黃釉樂舞俑 立俑高26cm，坐俑高18.5cm

陝西省博物館藏品，陝西省禮泉縣興陶村唐墓出土，陝西省博物館藏品。樂隊盤膝而坐，左邊三個操不同的樂器在演奏，右邊兩個雙手交於腹前沒有拿樂器，她們屬於樂隊中的伴唱。兩人對舞。中間青年女子梳小髻，其餘的人都梳雙髻，樂隊人物穿圓領窄袖襦衫，加半臂，舞蹈者穿開領襦衫，都是長裙曳地。這組樂舞表現的是緩歌慢舞即軟舞形象，是研究唐代音樂舞蹈史的珍貴資料。

181 三彩騎馬樂隊俑 最大者高39.9cm

中國歷史博物館藏品，陝西省禮泉縣李貞墓出土。這是儀仗隊中的樂隊。對研究唐代音樂史和宮廷貴族的禮儀活動提供形象資料。盛唐時期的作品。

182 三彩騎馬吹排簫俑 通高40cm

洛陽博物館藏品，1954年洛陽出土。頭戴籠冠，內穿窄袖胡服，外套開領寬袖長袍，雙手捧排簫，作吹奏狀。這是出行儀仗隊中的樂隊一員。盛唐時期的產品。

183 三彩騎馬樂隊俑羣 最大者高40.3cm

河南省博物館藏品，洛陽出土。這是一座墓裏出土的騎馬俑羣體，有男有女，有馭馬前行，有操樂器的，形象地反映了唐朝貴族出行遊樂時隨從隊伍的浩蕩場面。這是從初唐轉入盛唐時期的作品。

184　三彩騎馬擊鼓俑　通高38cm

洛陽博物館藏品，洛陽出土。盛唐時期的作品。是爲儀仗隊中擊鼓者。頭戴白色風帽，身穿綠色圓領窄袖長衫，騎一匹白馬，綠鞍花韉。馬腰安一鼓，擊鼓者兩手平舉，握杖欲擊，頭微下傾，精神集中，面帶微笑，看得出他是很熟練地配合整個樂隊的節奏，敲出和諧的鼓點，很有生活情趣。

185　三彩騎馬擊鼓俑　高39.9cm

中國歷史博物館藏品，陝西省禮泉縣唐李貞墓出土。這是屬於龐大的儀仗隊中的擊鼓演奏者，頭戴白色風帽，身穿綠色開領寬袖長衫，馬爲醬褐色，從馬的神態，說明正隨着儀仗隊伍踏着鼓點緩緩前進。從上到下用色逐漸加深，人物顯得英俊，氣氛確很莊重。

186　三彩駱駝載樂俑　高58.4cm

中國歷史博物館藏品。陝西省西安市郊區鮮于庭誨墓出土。這是盛唐時期，即開元時期最優秀的三彩珍品，爲研究唐代雕塑藝術、音樂舞蹈史都提供了寶貴資料。表現的是以胡人舞者和胡樂伴奏的旋律性很强的健舞形象。

187　三彩駱駝載樂俑　駱駝高48.5cm

陝西省博物館藏品，陝西省西安西郊中堡村唐墓出土。與上一件駱駝載樂俑不同的是舞蹈者是漢人女子，樂隊全是漢人青年，舞姿平緩。不如上一件胡人舞蹈那麼雄健，是中原關中地區流行的軟舞。兩種舞蹈內容的形象是盛唐之作，很有意義。

188　三彩牽馬俑　高59.2cm

陝西省乾陵博物館藏品。1971年陝西省乾縣章懷太子墓出土。塑造的是一個憨厚的青年形象，面孔略是方形，頭髮中分，至耳際上卷。身穿開領折襟長衫，腰繫一塊長方布。手法簡潔利落，在沉着牽引的神情中流露出幾分稚氣。唐三彩下層人物的塑造上比塑造上層官吏要成功，要生動。

189　三彩三花馬和牽馬俑　馬高53.5cm，人高44cm

中國歷史博物館藏品，1957年西安市鮮于庭誨墓出土。唐代馬以人貴，馬也分等級，就鬃鬣梳剪有一花、二花和三花等品種。這對研究唐代貴族的等級制度提供資料。

190　三彩三花馬　高79.5cm

陝西省乾陵博物館藏品，1971年陝西省乾縣懿德太子墓出土。在唐朝統治集團上層人物騎的馬中，三花馬的等級最高。唐太宗昭陵六駿石刻上的馬就是三花馬。工匠們塑這匹馬並不是追求華貴的裝飾，而是着重表現出牠不平凡的氣勢。鬃鬣的梳剪和各種佩飾都簡潔而不失地位。着重刻劃矯健的體格，勻婷的骨肉和神完氣足的內在力量。紅棕的馬色和深綠色的障泥對馬的精神也起到極好的烘托作用。中國雕塑藝術中馬的塑造達到了高峯，此馬就是一個代表。

191　三彩三花馬　高69cm

日本京都國立博物館藏品。三花馬在國內考古中發現三匹。流傳到國外只見這一匹。這匹馬的特點是彩色的主調是紅色，馬的全身爲淺紅色，白色斑點。鑣、絡頭、攀胸、鞍韉和韉都是紅色或以紅色爲主。尤其四蹄和鞍韉，鮮艷的紅色使駿馬活像一團火，而障泥和杏葉用草綠色對紅馬起到良好的烘托作用，工匠們這樣的用彩眞可謂大膽，收到這樣的藝術效果，手法眞可謂高超。三花馬是盛唐時期的優秀之作。

192　三彩馬和牽馬俑　馬高66.5cm，人高46cm

河南省博物館藏品，1969年洛陽市出土。一匹高頭黑色駿馬，縮頸低首，胸肌股骸、健美的線條清晰可見，臀部略收，馬尾上翹，四蹄破皮見骨。面部、鬃鬣、攀胸、障泥、四蹄作白色，韉爲褐黃色，鞍韉爲綠色，䩞韁爲白色。沒有豪華的打扮，而炯炯的目光，勻婷的骨肉，不凡的雄姿，全身烏黑光亮，使牠成唐三彩中最有生機的駿馬。工匠們着意於馬的精神。垂頭，煽鼻，畫眉，點睛以及牽馬人弱小的身材對馬的氣勢都是最好的烘托。

193　三彩馬和牽馬俑　人高49cm，馬高68cm

陝西省咸陽市博物館藏品，1970年陝西省咸陽市契苾明墓出土。這是一件光背馬，沒有任何佩飾，屬於放牧中的馬，主要突出結構勻稱，線型優美和富有彈性的肌肉質感。這種光背馬在關中地區唐墓中時有出土，有的低頭飲水，有的啃草，有的兩馬調情，悠閑自得。比那些披掛豪華，神氣十足的高貴大馬輕鬆活潑，更富藝術的魅力。馬夫係一中年男子，塑得飽經風雨，老練沉着，爲了突出馬的神韻，人物塑得較小而馬的底座又比一般馬的底座高，有助於突出馬的主題，手法也比較新穎。

194　三彩馬和牽馬俑　人高72cm，馬高62cm

河南省博物館藏品，洛陽市出土。這匹馬的豪華氣勢和三花馬一樣，只是工匠們採取更大膽的手法，將項上的馬鬃塑得很長，披在一側，彩釉十分斑爛。牽馬人塑的比較小，更顯馬的高大健美。

195　三彩馬　高73.9cm

日本永青文庫藏品。一匹白駿馬，舉頭遠眺，攀胸，杏葉，鞍韉等主要佩飾均爲翠綠釉，只在嘴、韉、蹄施醬褐色，色彩的搭配高雅，四腿很長，因此格外精神。

196　三彩馬和牽馬俑　人高42cm，馬高53.9cm

中國歷史博物館藏品，1970年陝西省咸陽縣契苾明墓出土。這匹三花馬和其他兩匹不同的是，以白釉爲主，色彩很素淡，可見唐馬的塑造不在色彩的多少，而在雕塑。此馬的造型氣魄宏大，鬃毛梳剪整齊，留有三花，鞍上鋪蓋綠色的障泥增加了豪華的氣氛。

197　三彩馬　高73.7cm

日本永青文庫藏品。盛唐之作。這匹馬的獨特之處是鬃鬣很長，額前梳至眉端，頸部斜披至肩部。在馬尻部位完整的保存一個火珠。這匹馬佩裝齊全，這是很難得的。盛唐時期較多，懿德太子墓和鮮于庭誨墓出土的駿馬上有這種痕蹟。

198　三彩三花馬　高54.6cm

中國歷史博物館藏品，1957年陝西省西安市南何村出土。也是一匹白馬，棕色鬣鬃梳剪三花。各種佩飾如當盧、絡頭、口啣的鑣都是金黃色，表示以黃金作出。正如杜甫在《哀江

頭》詩中寫的"白馬嚼嚙黃金勒"，攀胸的裝飾如鈴當也是黃金色，紫色的胸花意味着紫晶。鞍韉又長又寬雕成毿毿披離狀，表層爲淡綠色，裏層爲黃褐色。本來就線型流暢，骨肉勻婷的駿馬，經過打扮更顯得英氣勃勃。開元天寶時期的傑作。

199　三彩馬　高69cm

洛陽博物館藏品，1963年洛陽關林2號墓出土。盛唐時期作品。棕色駿馬，白色鬃毛特別豐滿而長，梳剪整齊。胸前的佩飾很簡單，胸前的攀胸只垂一個巨大的杏葉。馬背上用一塊毿毿披離狀的淺綠色鞍韉一蓋就行了，減少了佩飾中繁雜的內容，這種手法既簡練又提高馬的高貴豪華的氣勢。

200　三彩馬　高32cm

洛陽博物館藏品，1965年洛陽關林59號唐墓出土。馬的色彩以藍地白花爲主，當盧、絡頭、鑣、攀胸、杏葉、鞍、韉等均爲褐黃色。轡爲綠色。這種釉色的配制比較難得，因爲釉料色中藍彩需要鈷的氧化物來配制，這種原料是很難找到的。

201　三彩馬　高32cm

洛陽博物館藏品，1965年洛陽關林59號墓出土。這是盛唐時期的作品。棕色馬，白色鬃毛，各類裝飾的主要用色是藍色，一般唐墓裏很少見。

202　三彩馬　高46cm

洛陽博物館藏品。洛陽市徐家村唐墓出土。盛唐時期之作，一匹白色馬，只有淺褐色轡，馬鞍被綠色的韉裹住。沒有任何佩飾和華貴的色彩，顯出矯健的身驅，發達肌肉富有彈性的線型美。眉骨突出，眼珠內凹，張嘴嘶鳴，生機勃勃。唐代釉陶馬中單色馬如白馬、黑馬、棕色馬往往比彩色馬制作得更有神韻。

203　三彩馬　高62cm

洛陽博物館藏品，1966年洛陽關林58號唐墓出土。盛唐時期之作。這匹馬塑得膘肥體壯，伸頸昂首，四肢挺立，引體向上，臀部略低，馬尾上翹，挺拔的線條，咧嘴的嘶鳴，炯炯有神的雙眼，增加了躍動的氣勢。通體褐紅色釉，光亮瑩潤，把一匹受人喜愛不已的棗紅色駿馬，活靈活現地表現了出來，這是一個興旺發達的時代產物，牠表明在我國雕塑史上，雕塑馬的技藝完全成熟了。

204　三彩馬　高28cm

陝西省乾縣博物館藏品，1962年陝西省乾縣永泰公主墓出土。馬立於方形平板上，把全身的勁都用在引頸向上之動作上，兩眼望天，鼻翼扇動，張嘴咬牙，使勁嘶鳴。從頭的最高部位到前肢下端，條條肌肉繃的很直。在力量的表現上這匹馬是很成功的，後尾上翹助長了躍動的氣勢。身上藍色釉塊，高出白色地釉，自然地向下流動，氣氛極好。

205　三彩瑞獸　高40.4cm

日本天理參考館藏品。塑造的是人們想像中的神獸，牛的身驅，鹿的角，也就是龍角，大象的鼻子。張嘴吐舌，撩牙尖利十分神奇。其藝術效果遜於馬、牛、駱駝等動物塑造。

206　三彩獅子　高24.2cm

日本靜嘉堂藏品，獅子蹲坐崖形座上，側身擧頭，閉嘴咪眼，頸伸到最大程度，前肢爬地，一隻後肢伸前，一隻後肢擧起，抓癢，長長的尾巴順臀部卷盤。全身施褐紅色釉。嘴、髮毛施綠釉。線條盤曲，稚氣十足。

207　三彩獅子　高19cm

陝西省博物館藏品，西安王家墳墓出土。盛唐時期作品。塑造的也是一幼獅，蹲坐在崖座上，前肢撐地，後肢擧起，彎背伸頭啃蹄。座爲淡黃褐釉，獅身以綠釉間以淡黃釉和白釉。雕塑上盤曲的線條，彩釉上鮮嫩的色調，增强了獅的躍動感。

208　三彩牛　高26cm

盛唐產品。牛靜立於方形平板上，牛角很小，頸短，頸上的鬆皮下垂，頸脊高聳，身驅肥壯，渾身潔白，只有幾片黑褐色塊斑。

209　三彩騎駝俑　高40cm

中國歷史博物館藏品，1956年西安市獨孤思敬墓出土。駱駝跪臥於地，伸頸望天，在騎駝人吆喝下準備站立起來。騎駝人深目高鼻，頭戴斜頂氈帽，身穿圓領窄袖長衫，瘦腿褲。駱駝爲醬褐色，絨毛爲白色，駝峯也是白色，舖菱形花格氈子。人的衣衫爲白色，使雕塑品重心在下，穩重有力，是唐三彩又一件成功之作。

210　褐綠釉駱駝　高45.6cm

駱駝爲單峯駝，四腿粗短，前肢較短，後肢較高，臀部高抬，頸部特別粗。頭頂和頸脊絨毛細密，頸下和前肢絨毛發達，長垂至地。馱負巨大瓜形貨囊，胡人側坐於上，深目高鼻，卷髮蓬鬆。穿圓領窄袖長衫，腰束帶。一手下垂，一手上擧作吆喝驅趕狀。一隻猴猊頑皮地從貨囊爬過去，抓駱駝的頭頂。駱駝縮頸揚頭，張嘴鳴叫，前後呼應，充滿了歡快氣氛。施褐綠色釉。牠與巴克特利亞的雙峯駝不同，係另外品種。根據人物形象和寶珠形裝飾，應爲隋或唐朝初期產品。

211　三彩駱駝和牽駝俑　駝高84cm，人高62cm

洛陽博物館藏品，洛陽出土。盛唐之作。駱駝塑得蒼老健勁，飽經沙漠長途跋踄的風霜。牽駝人爲頭扎幞頭，身穿翻領長衫，腰束帶，體格健壯，脚穿高桶鞋，腰帶鼓出，似裝有準備遠行用的錢物。

212　三彩駱駝和牽駝俑　駝高80cm，人高50cm

咸陽市博物館，1970年陝西省咸陽市契苾明墓出土。這是一個幼駝，雖然靜靜地站着，但滿身透出稚氣。施黑釉和淺淡的綠釉。在三彩藝術作品中是極少見的。駝夫頭扎幞頭，身驅健壯，施綠釉，釉層泛出銀色光澤。

213　三彩載物駱駝　高47.5cm

陝西省博物館藏品，1959年西安市出土。駱駝爲一棕色壯駝，頸上的絨毛一直垂於壯下。虎頭形荷袋裝得鼓鼓的，荷架上滿掛絲卷、帛布，還有山雞等食物。駱駝引頸望天，似乎正在茫茫的沙漠中艱苦地向西行進。

214　三彩駱駝　高82cm

洛陽博物館藏品，1963年洛陽關林2號墓

出土。盛唐時期之作。白色幼駝，背上駝着絲卷、絹帛，虎頭貨囊，裝載的貨物不多，是初上征途的形象。

215　三彩駱駝　高38cm

洛陽博物館藏品，1965年洛陽關林59號墓出土。據報道，洛陽59號唐墓出土的一批三彩人形象均爲漢人，馬和駱駝的牽引人也是漢人。這匹絨毛剛剛長出的幼駝滿載絲卷絹帛、胡瓶、豬、魚、食品，騎在背上的幼童也是一個漢人兒童，可能是駱駝主人的孩子，可見活躍在絲綢之路上的商隊，漢人是重要組成部分。駝上的兒童從小跟着父輩長途跋涉，經受鍛鍊，意味着絲綢之路上的貿易活動代代相傳。盛唐時期的產品。

216　三彩駱駝　高49cm

陝西省博物館藏品，1959年陝西西安市中堡村唐墓出土。駱駝直立於之形平板上。白胎，主要色調爲醬褐色釉，鬃毛，駝峯，尾巴均爲白色，駝身爲醬褐色，橢圓形絨氈爲淡藍色，虎頭形荷囊爲淺褐色。白色、淡藍色和淺綠色。荷架布卷和絲束爲綠色，絹束、雉、山羊、兔等懸掛物色爲白色和綠色。這是一匹久經長途跋陟的壯駝，雖然馱負物品很多，用彩也豐富，但一點沒有繁縟之感，而是給人以簡潔利索之感。從牠引頸向天和微微前傾的軀體，顯示出內在飽含的力量和頑強的性格，在靜與動之間顯示出勃勃生機。

217　三彩駱駝　高66cm

洛陽博物館藏品，1966年洛陽關林58號墓出土。盛唐時期的作品。塑造的是一棕色幼駝。身上的絨毛尚未長出，伸頸望天，眼珠特別大而鼓出，稚拙可愛。

218　三彩駱駝（二件）　高65cm

洛陽博物館藏品，洛陽關林唐墓出土。盛唐時期產品，塑造的是一對天眞的幼駝，駝背上的花氈說明主人對牠們的珍愛。

219　藍釉毛驢　高22.6cm

中國歷史博物館藏品，1955年西安市小土門村出土。頭上揚，伸頸，兩眼鼓出，身軀前趨，作行進狀。全身施藍釉，鞍沿也施藍釉，鞍韉施灰釉。三彩作品中全藍作品生產極少，這件毛驢全施藍釉十分難得。從驢的造型和腹下部的開口看，此毛驢不像一般馬那樣用模制成型，而是用手捏塑。塑得結構合理，勻稱自然，耐勞而溫順的性格表現得很充份。代表了唐代泥塑的高超技藝。

220　三彩毛驢　高16.5cm

中國歷史博物館藏品，1955年西安市韓森寨唐墓出土。毛驢靜立於方形平板上，雙耳上豎，兩眼下視，收臀垂尾，鞍韉也很簡單，全身施灰綠釉，鞍韉爲綠色和黃色。毛驢在民間作交通運載工具或供人乘騎，不像馬那樣受人珍愛和重視，三彩釉陶生產很少，制作也沒有馬那樣高貴的氣質。

221　三彩豬　高12cm

洛陽博物館藏品，1972年洛陽谷水6號墓出土。盛唐時期的作品。塑得滾肥，背脊高聳，嘴筒很長，雖然眼睛很小，但很精神。唐人對動物的塑造，總是突出可愛的部份，剔除其令人討厭的成份，三彩豬的形象就是一個明顯的例證。

222　三彩羊　高14cm

洛陽博物館藏品，1972年洛陽谷水6號墓出土。盛唐之作。模制成型，大小規格完全一樣，由施釉不同，形象各異。

223　黃釉犬　高12cm

洛陽博物館藏品，1972年洛陽谷水6號唐墓出土。犬蹲坐於地，雙耳下垂，兩眼靜靜地平視前方，頸上有環，文靜可愛，是主人的寵物。盛唐時期之作。

224　三彩犬　高16cm

洛陽市博物館藏品，1972年洛陽谷水6號墓出土。這一對犬不是常見的家犬，而是一種配種改良犬，尖嘴大耳，瘦身長腿，尾巴又長又大。頸上的圈飾，說明牠是貴族家中的玩賞犬。唐代社會生活豐富多彩，就是不起眼的犬也作出許多新奇的形象。盛唐時期的產品。

225　三彩鴨　高18cm

洛陽博物館藏品，1972年洛陽谷水6號唐墓出土。同一個墓裏出土雞、鴨、犬、豬、羊等，說明唐人生活中家畜家禽飼養很發達。鴨伸頸探頭似乎在靜聽周圍的動靜，又像在閉眼打瞌睡，稚氣可愛。

226　三彩雞　高17cm

洛陽博物館藏品，1972年洛陽谷水6號唐墓出土。伸頸鼓眼，冠子高翹，羽毛斑爛，是一隻健美的雄雞。盛唐時期之作。

227　藍釉兔　高10cm

東京國立博物館藏品。蹲立於六方形平板上，渾身藍色、耳朵和眼珠爲褐紅色。

228　綠釉蛤蟆　高4.2cm

中國歷史博物館藏品。蛤蟆塑在一個長方平板上，前肢撐起前身，臀部蹲坐在後肢上，眼睛鼓出，躍躍欲動。工匠們在掌握蛤蟆的形像和性格特徵方面極爲成功，塑造得栩栩如生。這類作品在各地傳世品中屢有發現，如山東青島文物商店也珍藏一件。

北　宋

（公元960年——1127年）

229　三彩舍利盒　高46.5cm，橫寬33cm

河南省博物館藏品。1966年發現於河南省密縣縣城北宋法海寺舊址中，在宋眞宗時修建的七級白石舍利塔內。盒頂爲盝頂，盒身有四門，門旁塑天王，盒角貼塑獅子。與它同時出土的一個琉璃塔上有"咸平元年（998年）十一月三日張家"銘。上飾祥雲、蝴蝶、菊花、蕉葉。釉爲黃、綠、褐、白、精等色釉。

230　三彩枕　橫寬32.1cm，高11cm

河南省新鄭縣文化館藏品。八角形，用線刻技法在枕面刻折枝牡丹花，枕邊刻各種圖案，白色黏土作胎，胎面罩以黃、綠、橙、白等彩色釉。

231　三彩貼花蓮花形燈　高14cm

故宮博物院藏品。北方產品，斂口，折沿

，沿面較寬，腹體寬而深，下爲圓柱，柱頸一圈弦紋，中部鼓出，下托一盤。腹壁黏貼模印的蓮瓣，蓮瓣圓肥，層層疊壓。白胎，施三彩釉。同類器物在魯山段店窰有出土。宋代釉陶作出生活用具不多，這件作品是宋三彩生活用具的上乘。

232　綠釉獅形香薰　高32cm
安徽省博物館藏品，1964年安徽省宿松縣出土。獅子大耳鼓目，拱鼻張嘴，弓背踞坐，前肢交叉撫膝，後肢蹲地，側身扭頭，似乎隨着滾動的繡球躍躍欲動。與宋代民間興起的耍獅的遊戲神情一致。下部塑成一蓮花須彌座，滿施綠釉，釉光明亮。

遼　代

（公元916年——1125年）

233　綠釉鸚首執壺　高21cm
遼寧省博物館藏品，1975年遼寧省北票縣牛頭溝出土。壺口塑成鸚鵡的頭形、細頸、圓腹、腹呈瓜體形、圈足。肩安管狀流，頸肩安曲柄，腹部刻劃鸚鵡的羽毛紋，白胎，質地粗鬆，施綠釉。這是一個藝術雕塑的生活用具，別具一格。

234　三彩皮囊壺　高20.4cm
中國歷史博物館藏品。直筒口，口沿略外侈、圓唇，瘦瘦的背脊上有兩個穿繩的孔。腹部中端往下逐漸鼓出，比較特別的是下腹逐漸收成圓底，仿皮囊的楞線特別粗大。灰白胎，質粗，施綠釉，腹部用褐釉畫一個圓環。造型上吸收了普通皮囊壺和漢人地區陶罐的造型，既可掛在馬背上使用，也可以放在家裏使用。

235　綠釉貼花皮囊壺　高31.5cm
遼寧省博物館藏品，遼寧省北票北四家子出土。上部有兩個中穿圓孔的才形耳和圓唇，直口的流，流上有蓋，壺體邊沿凸出一棱，壺體寬面部份貼花和劃花，施綠色釉。漢人不用這種仿皮囊形製的器物，它是適應契丹游牧人貴族在馬上使用的，因爲直筒流使腹中液體不易外溢，由頸至腹的斜坡面又適合掛在馬背上，這是富有民族特點的釉陶。

236　醬褐釉皮囊壺　高24.4cm
中國歷史博物館藏品，1956年北京市出土。皮囊壺是遼人喜愛用的器物，有很多式樣。有的像遼人盛物的皮囊，器物邊沿聯綴針綫的痕迹都作出來，有的像雄雞的冠子。這件作品像騎在駿馬上的馬蹬，又稱馬蹬壺。其來源都是學習皮囊發展而成。其棱綫像合綴的皮革，深粗而硬挺的花紋以及深醬褐色釉，更像皮囊。

237　綠釉皮囊壺　高30.5cm
中國歷史博物館藏品。直筒形流，腹較長，圈足，柄手壓成鷄冠形，粗胎含砂，施潔白化妝土，施翠綠釉。

238　黑褐釉皮囊壺　高25.5cm
中國歷史博物館藏品。直筒形口，肩部扁薄，削成蓮瓣形，腹部上扁下圓，圈足。肩的中部鑽一圓孔，便於穿繩用。胎粗似缸胎，腹壁周邊的弦紋不規整。施黑褐色釉、釉質粗。是爲日常生活用具。

239　醬黃釉長頸瓶　高35cm，口徑10cm
中國歷史博物館藏品。口和頸成喇叭形，豐肩圓腹，平底。胎體很粗，顯出道道粗大的輪旋紋。醬黃釉，色淺而勻、很光亮。

240　三彩劃花紋碗　高5cm，口徑13cm
山西省大同市博物館藏品，1956年大同市西郊外十里店出土。口微斂，深腹弧壁，底部很小，圈足。里壁兩道弦紋，碗心刻劃一朵盛開的葵花。口沿和上腹壁施綠釉，外腹壁下部至底足露胎，內壁施淡黃釉，花的葉施綠釉，黃花綠葉。大同地區的渾源窰在遼代陶瓷手工業中，工藝水平相當高，是遼代陶瓷重要組成部分，作品更富於漢人地區的特點，與東北三省的遼代陶瓷風格不一致。這件作品就是該地區的代表作。

241　三彩長盤　高2.5cm，長30.5，寬17cm
遼寧省博物館藏品，1973年遼寧省凌源縣三家鄉出土。盤作長方菱花形，折沿，平底，折沿沿面刻二方連續的卷雲紋，盤心印突起的折枝牡丹花。施三彩釉。這件作品反映遼三彩直接繼承唐三彩。此盤的造型、花紋、釉色都是漢人地區流行的，和唐三彩相比，與其說是民族工藝的區別，不如說成時代的差別。

242　黃釉龍耳洗　高7.5cm，口徑14.9cm
首都博物館藏品。直口圓唇，唇沿突起一棱，深腹，腹壁微曲，平底。耳塑成龍形。白胎，質地較粗，施單色釉，釉成淺黃褐色。

243　黃綠釉刻花碗　高6cm，口徑25.5cm
中國歷史博物館藏品。侈口折沿，口沿突一棱，壓成五出葵口。腹體又斜又淺，底部略爲下曲，圈足。白胎，質地粗糙。碗底中心刻菊花紋，外圍刻雙綫蓮瓣。花紋施綠釉，其他全施色調較淺的醬黃釉。

244　三彩印花魚蓮紋長盤　高2.5cm，口徑27.5cm
中國歷史博物館藏品，淺腹折沿，口沿成海棠曲綫形，盤沿印有二方連續的卷枝紋，紋理很像銀盤上的鏈鏤藝術效果。盤心波光粼粼的水面蓮花盛開，肥美的魚兒在水中漫游。蓮花的花瓣施白釉，花心和葉、三條魚施白釉，兩條魚施黃釉，盤沿和盤底平面施翠綠釉。海棠曲綫形長盤是遼代釉陶中常見的器物，而釉色這樣明艷，對比這樣强烈的作品不多見。

245　三彩印紋盤　高6.5cm
中國歷史博物館藏品。侈口圓唇，折腰平底，圈足。胎體薄，內壁印出團菊、牡丹等四季花卉，底釉施白釉，花卉施黃褐釉，花葉施綠釉。這件作品是遼代三彩的代表作，可以看到和唐代三彩的聯繫，更明顯的是與河北定窰的工藝聯繫，如細緻的印花花卉，內壁的白釉不到口沿，口沿有定瓷芒口的特點，以及造型都是定窰的樣式。

246　三彩印花方碟　高2.7cm，長徑13cm
中國歷史博物館藏品。模仿金銀器皿的造型，綫型起伏有致，突破了一般生活用品的圓形格調，比較新穎。碟心和周壁均模印盛開的牡丹花卉，間隔豎綫和周邊曲綫凸起，使花紋形成嚴整的圖案。底釉爲白釉，花紋點綴黃、綠和紫黑色釉。

247　玳瑁釉陶枕　高15cm，長徑20.1cm

中國歷史博物館藏品。枕型很高，像一個卷棚。一端開一圓孔，另一端是印制的魚藻紋，魚的形狀類似今天社會上的金魚。白胎，質粗，顏色發灰，施醬褐色釉，用黑彩作出玳瑁紋理效果。

金代

（公元1115年—1234年）

248　三彩荷口瓶　高25.2cm

磁州窑產品。口為荷葉形，侈口長頸，豐肩，上腹圓鼓，下腹較瘦，喇叭形底座。白胎，白中泛紅，以線刻手法在肩部刻絃紋，腹體刻蓮瓣，整個腹部像一朵蓮花。頸口部分施深綠釉，腹體則根據蓮花的結構塗綠、黃、褐色釉。足很高，只在上部和足沿施釉。北宋時期，這種器形流行於廣大北方地區。

249　黃綠釉荷口貼花瓶　高23cm

大同市博物館藏品，1956年山西省陵縣商家堡出土。荷花口，直頸，斜肩，下腹逐漸鼓出，底座高而且寬。灰白胎粗糙。頸部貼雙耳，腹部貼葵花。施黃釉和綠釉。時代為金代晚期的產品。

250　黃綠釉荷口刻花瓶　高21cm

大同市博物館藏品，1956年山西省大同市十里店出土。荷口長頸，豐肩鼓腹，但腹體矮短，喇叭形足很粗笨。頸部貼雙耳，腹部刻鳳穿牡丹花。灰白胎，粗糙。裝飾部分施黃釉，其餘全施深綠釉，釉層不勻。這件作品製作時間較晚，根據造型的笨拙，黏貼的雙耳和腹部刻的鳳穿牡丹花裝飾，以及釉色，和山西地區金代晚期建築裝飾的釉陶一致，時代應該定在金代晚期。

251　磁州窑虎形枕　高12.8cm，橫寬39.6cm

上海博物館藏品。陶枕塑成虎形，虎眼圓睜，卷尾伏臥，滿身繪虎皮紋。白灰，顏色發灰，枕面施白釉，嘴耳也是白色，虎身施淺醬色釉，用黑彩繪出虎皮毛紋。在白色枕面上作畫，開闊的湖面上飄浮一物，上立一長尾鳥，天空雙雁高飛，枕底面墨書“大定二年（1162年）六月二十六日□□”銘，此枕係山西地區生產，山西磁州窑系的陶瓷窑場很多，釉陶枕廣泛生產，民間留存這類枕很多。

明代

（公元1368年—1644年）

252　琺花鏤孔人物罐　高34cm

山西省博物館藏品。斂口平唇，短頸，肩腹豐滿圓鼓，平底。肩部飾寬平的如意頭四個，每個如意兩側為垂葉，腹部中心用海棠曲線圍成菱形開光，其中繪人物和花卉，外側鏤孔，成平行條狀，下部是重疊的蓮瓣紋，雙層相疊。用紫色、淺黃、淺藍作彩，製作精細。這是明代山西琺花工藝的代表之作。

253　琺花人物罐　高43.8cm

北京市文物管理處藏品，1972年北京市朝陽區出土。山西地區產品。陶胎，施藍色釉，用黃、褐、白、淺藍等彩色繪火球、瓔珞、海波水潮，蓮瓣等花紋和八個姿態不同的仙人。這類罐造型富線型美，裝飾內容豐富又很疏朗，景德鎮仿琺花工藝，用瓷胎作出琺花器物，就是照它作出的。

254　琺花雙耳瓶　高46.3cm

遼寧省博物館藏品。頸部安雙象首形耳。陶胎，施翠藍琉璃釉，腹部用白、綠、紫三色釉料堆繪菊花、蝴蝶紋。花紋凸起，有類似淺浮雕的效果。

中國釉陶藝術



第一章
概　論

釉陶就是鉛釉陶器的總稱。包括的內容，首先是施鉛釉的生活用具中的各種器皿，繼之而來的是人物、動物、神怪等俑類，生活用具、生產工具、社會生活模型等藝術形象，以及建築（琉璃）構件。中國釉陶歷史悠久，兩千多年來賡續不衰。各個時代工匠們製作的造型奇特，形象新穎，彩色別緻的作品，有強烈的民族特點。是中國古代文化藝術遺產中技藝精湛的瑰寶。釉陶的用途，主要是供上層達官顯貴、王宮豪門奢侈生活之需和爲死人殉葬的明器。

鉛釉陶器中工藝美術品和雕刻藝術品極多。通過特有的藝術手段把社會生活的各個方面形象地表現出來。器物表面有豐富的色彩，如醬色、褐紅、赭紅、嫩黃等暖的色調，在作品上交織如烈火。而冷的色調如藍色、綠色、白色清澄若山泉。這些色彩的運用，反映中華民族自古以來就感情熱烈，生活和諧，對色彩的愛好是絢麗豐富的。這些造型和色彩在一定方面代表了時代的氣質和民族的性格。

釉陶是中國陶瓷史上的重要項目。它的藝術成長也經歷了一個漫長的發生、發育、成熟的過程。

根據所掌握的考古資料，中國釉陶是西漢時代出現的。漢武帝時期（公元前140至前86年）是開創時期。

西漢是中國陶瓷史上的重要時期，"秦磚漢瓦"的名聲享譽千年。生活用具中的灰陶、紅陶、黑陶、早期青瓷的生產，超過了以往任何一個朝代。漢朝也是我國封建社會興旺發達的時代，金屬冶煉、煉丹術很發達，積累了許多知識。陶工們爲了追求陶器表面的彩色效果，用禮內的化妝土塗蓋表面，以鮮紅、土紅、綠彩繪出弦紋、雲氣紋、動物形象和幾何圖案。河北平山中山王墓出土的黑陶，採用烟薰、磨光、研花工藝作出光亮度極好，花紋豐富的裝飾。畫象磚、建築用陶，工藝也相當傑出。雜技百戲俑羣、形象數以千計的軍陣場面，說明陶器藝術已經滲透到社會生活的各個方面。還有一個突出之點是，陶器藝術很追求表面的光亮效果。除前面談到精美的磨光技術以外。由於受漆器工藝的影響，在陶器上出現施漆技藝。

漆衣陶器就是在燒成的陶器上刷上多層漆汁，形成一個光亮的保護層。但工匠們並不滿足於此，他們參考原始青瓷的青釉技藝，在釉中配入含鉛物質，施在陶坯上用600－800℃的溫度燒成，從而製造了熠熠發光的低溫釉陶，使普通陶器面目爲之一新。釉陶出現，發展很快，開始只用單色釉，在漢宣帝至王莽時期大量生產出綠色、褐色、醬黃色釉的陶器，西漢末時至東漢時期除生活用具以外，還有大量的生活用具、生產工具模型、建築模型、人物舞蹈、動物、禽鳥、樹木形象等。由中原地區擴展至陝西、甘肅、河北甚至南方廣大地區。從出土文物中可以証明。

漢代釉陶多數色彩單一，宣帝至王莽時期有幾種釉色的複色釉。釉層凝厚，光澤溫潤，許多器物在地下發生土化作用出現銀色沉積物，人們稱爲銀釉。胎體都是質地較粗的瓦胎，即灰陶胎，紅陶胎。由於胎體結構比較疏鬆，釉層容易剝落。人物、動物、禽鳥、建築模型等作品多採用模製成型工藝。製作比較規整，但比較拘謹。釉陶的數量，根據在考古發掘中得到的印象，比同時代的青瓷數量要多。品種及反映社會現象的藝術形象也要豐富得多。東漢時期在建築物上可能已經用琉璃瓦了。根據漢墓大量出土的複雜的釉陶房屋模型，証明當時完全有能力生產琉璃瓦。然而，在考古中也發現，東漢末期至三國時期釉陶出土少了。可能是江南青瓷突飛猛進，工藝進步，人們更多地追求青瓷用具，釉陶產量相對下降。另外一個社會原因是東漢末年至北朝時期，社會動蕩到了極點。在四個世紀裏，釉陶的重要生產地區，中原地區戰爭很頻繁。殘酷的戰爭造成社會動亂，社會生產從城市到鄉村遭到嚴重的破壞，中原地區出現廬舍爲墟，千里無人烟的荒凉境界。北方陶器生產和其他手工業、農業一樣遭到嚴重的破壞，滿足社會對生活用具需要的陶瓷生產主要在南方各地發展起來。因此北方的釉陶在各地發現很少。

公元三世紀至六世紀的魏晉南北朝時期，中國釉陶處在一個承上啓下時期。陶器經過一個時期的停滯以後，待社會逐漸平靜，戰亂相對減少，社會生產逐漸有所恢復的時候，有陶器生產優良傳統的北方，這種手工業就迅速地恢復起來。因爲陶器是人們生活中不可缺少的用具，只要社會條件許可，人們自然要恢復生產。公元四世紀時，北方陶器手工業迅速地恢復起來，以新的面貌超過兩漢的水平。大約在十六國晚期，北方釉陶又出現了，只是數量極少。到北魏太和年間（公元477－499年），釉陶的生活用具和俑人，動

物形象就相當多了。山西省大同市石家寨司馬金龍墓一座墓就出土三百多件。雖然釉陶的生產工藝沒有超出東漢水平，也是用紅陶土作胎，但由於施釉技藝的提高，釉面效果發生變化。工匠們努力追求新工藝，追求彩色效果。

北齊時期（公元550－577年）釉陶生產又有了新的發展，出現了用高嶺土作胎。從釉陶的造型和裝飾藝術看，與同時期的青瓷風格一樣。可能這個時期釉陶生產已經不在生產粗陶的窰場裏生產，而是轉移到瓷器生產的窰場裏去生產了。後來發展成在瓷窰窰場生產的唐三彩。

到北齊後期，釉陶技巧有明顯的提高，用北方瓷土（坩子土）作胎，以金屬銅、鐵的氧化物分別配製成調色劑，在釉層中掛彩。燒成以後，釉層裏出現綠色彩帶，彩帶飄然流動，在具有透明度的釉層裏相當漂亮。器物造型也比北魏、北朝前期的作品精緻靈巧。這一成就是劃時代的，它爲擧世聞名的唐三彩的出現在工藝上奠定了基礎。北齊時期北方戰亂仍然不少，社會上存在許多阻礙生產發展的破壞因素，所以釉陶和釉中掛彩工藝沒有得到很快推廣，這類作品發現不多，一直到隋文帝統一的隋朝，釉陶生產數量一直不大。隋王朝的統一，在中國歷史上意義很大，把經濟迅速開發的南方和實力雄厚的北方統一在一個政權下。楊堅制定的符合歷史潮流的政策，推動了中國封建社會經濟向前發展，結束了將近四個世紀的戰亂。陶瓷生產也得到發展。從考古資料看，瓷器生產的主要地區仍然在南方，北方雖然進步較快，但比不上南方，特別是釉陶生產很少。用坩子土作胎的釉陶器，只有綠釉和醬色釉，安陽張盛墓有一批不上釉的白胎陶俑的明器。釉中掛彩和多彩陶器一直沒有發現，所以《隋書，何稠傳》說："時中國久絕琉璃之作，匠人無敢厝意，稠以綠瓷爲之，與眞不異。"①這條資料說明東漢末年以來，釉陶確實在社會上少了，但並不是"久絕"。隋代陶瓷生產的恢復和發展爲唐代陶瓷生產的繁榮準備了良好條件。

釉陶經過魏晉南北朝隋的發展，到唐代達到鼎盛時期。唐朝在社會生活用具和建築構件中，釉陶製品相當普遍。岑參在《成王挽歌》詩中寫道："幽山悲舊桂，長坂愴餘蘭，地底孤燈冷，泉中一鏡寒。銘旌門客送，騎吹路人看，漫作琉璃碗，淮王誤合丹。"②岑參歌頌的就是唐代釉陶即唐三彩生活用具，可能當時還稱這類物品爲琉璃。杜甫在《越王樓歌》③中寫道："綿州州府何磊落，顯慶年中越王作，孤城西北起高樓，碧瓦朱甍照城郭。樓下長江百丈淸，山頭落日半輪明，君王歸蹟今人賞，轉見千秋萬古情。"

封建社會發展至唐朝，顯示出蓬勃的生命力。國家昌盛，經濟强大，文化藝術高度發展，陶瓷工匠隊伍的壯大，使生產出現繁榮的局面。波斯、阿拉伯、印度、斯里蘭卡、東南亞國家乃至歐洲許多國家和地區人們的生活用具，如金銀器、玻璃器、裝飾圖案大量傳入中國。唐三彩吸收其中的優點，融滙貫通，脫穎新奇。唐三彩釉陶中那些深目高鼻，滿臉鬍鬚的胡商形象，馱負寶貨的明駝駿馬，眞實地再現了中國和亞洲、非洲各個國家和地區友好往來的生動情景。唐三彩從一定的側面展示了光輝燦爛的大唐文化藝術，薈萃着唐朝社會的物質文明和精神世界。

唐三彩和唐朝社會各種文化藝術都有不同程度的聯繫。詩歌、散文、繪畫、書法、雕刻、金銀器、鏍鈿、漆器、建築等部分藝術，與唐三彩和諧地構成一所壯麗的藝術百花園。唐三彩也有其獨特之處，它不同於文苑藝術。文苑藝術如詩歌、繪畫等作者，在當時的社會上還有一定的地位、名望和財力。他們的藝術活動和生平實踐有典籍記載，作品有作爲印刷品或眞跡爲人們珍藏，在不同的場合供有地位的人品賞，有同時代的，或後來一代一代文人介紹和評價。今天研究者們很容易了解其背景和作者生平。而釉陶和唐三彩都是各個時代無名工匠的創作。這些無名藝術家生活在社會下層，身份卑微，儘管三彩作品蘊藏着工匠們的智慧和創造才能，凝聚着他們的辛勤勞動和血汗，却無典籍傳名。工匠們創作的當時也沒有任何文字記錄和檔案記錄下來。但我們從衆多的三彩作品表現出來的藝術成就，可以淸楚地看到工匠們從事藝術創作的誠篤和勤懇。他們的全部精力、心血都傾注在三彩藝術的創作上。沒有榮譽，他們的技藝甚至被人認爲是奇伎淫巧，不屑一顧。生產作坊都設在遠離城鎭的山鄉，房舍簡陋狹窄。從考古發現的三彩作坊遺跡完全可以証實這一點。工匠們在這樣的條件下，默默地、永不停息地製作，經受着勞累、淸苦、寂寞和凌辱。但是，唐三彩作品表現出他們的藝術深深地扎根於社會的土壤之中，反映的社會現實是那樣廣闊、深刻和豐富多彩。

唐三彩不但在國內發現數以千計，而且傳播

①魏徵《隋書》卷六十八《何稠傳》，宋孔仲平《續世說》卷六。
②《全唐詩》卷二百，岑參《成王挽歌》中華書局鉛印本。
③《全唐詩》卷二百二十杜甫《越王樓歌》同上。

到世界許多國家和地區。不少國家由於同中國交往頻繁，愛慕三彩釉陶，進行模仿，生產出帶彩的釉陶器皿。說明三彩藝術超出唐朝國境。在世界陶瓷藝術史上的地位是不言而喻的。

安史之亂以後，隨着唐王朝國力的衰落，三彩釉陶生產減少，工藝下降。無論是遺址還是墓葬發現都很少，說明生產進入低潮。

公元960年，宋朝建立，生產由破壞到恢復，陶瓷手工業在更加廣闊的領域裏發展起來，甚至超過唐代。名窯輩出，定、汝、官、哥、鈞五大名窯、耀州窯、磁州窯、臨汝窯、龍泉窯、湖田窯、建窯、德化窯、吉州窯、彭縣窯等窯系在各地興起。各個手工業作坊的競爭促使陶瓷藝術進入一個新的境界。

宋代的釉陶，人們稱爲宋三彩。在唐代工藝成就的基礎上，繼續生產。從窯址的考古發現來看，宋三彩仍然在生產瓷器的窯場裏生產，生產地域很廣泛。河南仍然是三彩釉陶生產的重點地區，單色的釉陶作品和多彩作品在許多瓷器作坊都生產，例如魯山、禹縣、寶豐、密縣、登封等窯址的宋代地層中都有釉陶作品。另外在河北的磁州、山西的臨汾、長治等凡是發現宋瓷的窯址裏都出現釉陶。不僅如此，福建的磁灶、江西的吉州窯裏也都發現燒釉陶的現象，說明釉陶在宋代南北各地都生產，只是在各個窯址裏數量都不太大。宋代釉陶仍然用高嶺土作胎，胎體潔白，上面施綠色、醬色、黃色等單色釉或多彩釉。宋代釉陶的藝術水平沒有唐三彩高，所以過去不大爲人們所重視。宋代三彩釉陶的生產主要還是人們的生活用品，如枕、燈、碗、盤、碟等，而少數宗教用品如佛像、寶塔形象，建築用的琉璃作品則比唐代增多。

與宋代同時的北方強大的民族政權遼、西夏、金地區，釉陶得到發展，在遼代窯址裏三彩數量很大，主要受到唐三彩工藝的影響，明顯地帶有地區和民族生活用具的特點，如鳳首壺、罐、盤、枕、皮囊壺等。遼三彩的色彩比較艷麗，而沒有唐三彩和宋三彩那樣柔和協調。遼三彩在生活中使用比較廣泛。除了墓葬遺址裏有大量的遼三彩發現以外，就是在遼宋交兵的戰場前線也使用，1982年9月中國歷史博物館考古組，在山西雁北山陰縣廣武鄉的長城以北地區發現了遼代雁門寨的遺跡，在這個兵戍的前線遺址，我們也發現了遼三彩的碎片和大量的遼代陶瓷。

西夏統治的地區，在銀川西夏王陵發現很多巨大的鴟吻、方磚等釉陶構件，是當地生產的。

金代陶瓷和宋遼陶瓷沒有多大差別，可能對它獨特的風格還認識不清楚。現在辨認金代陶瓷主要的辦法，是依靠金代墓葬的出土物以及陶瓷上有金代銘款的作品作標準的。估計在遙遠北方的金人發展地區，陶瓷手工業不會很發達，入關以後陶瓷生產仍然是漢族工匠，所以在製作工藝和藝術風格上保持宋、遼的傳統，難以區分。

金代釉陶的主要生產地區是河南、山西、河北等省。主要是枕類，生活用具有碗、盤等，水平不高。

蒙古人的興起，使亞洲的政治形勢發生很大的變化。蒙古騎兵很快征服亞歐非三大洲的廣大地區，在中國的地理範圍裏，忽必烈建立了元朝。在漢族人民和手工業者的堅決鬥爭下，制止了蒙古人對中原、江南地區的破壞，採取了漢化政策，生產逐漸恢復。

元朝對陶瓷包括釉陶生產的有利條件是地域限制相對減輕，蒙古人統治的亞歐非廣大的範圍裏，通商容易得多。蒙古政府廣泛設立驛站，因此，在十三、十四世紀亞洲各國商業活動格外活躍。商業活動和海外交通的發達，需要大量的手工業產品作爲交換手段，陶瓷是中國傳統的外銷產品，有了這些有利條件，必然能得到發展。另一方面，其他國家和地區優秀的工藝品進入中國，中國陶瓷包括釉陶，吸收了新鮮血液，促進本身陶瓷工藝的改進和提高。所以，中國陶瓷（包括釉陶）生產進入了一個嶄新的歷史階段。

元朝的釉陶沒有瓷器發展那麼快，數量也沒有那麼多。元代釉陶的應用表現在以下幾方面：

第一，生活用具主要有碗、盤、罐等，作爲宗教信仰的菩薩和寺廟裏使用的香爐生產較多。

第二，建築物上應用釉陶，即琉璃構件增多。如琉璃瓦、鴟吻、欄杆、寶塔、寶瓶、人物、動物等形象。

第三，俑人形象、佛像的生產很多，前者供人們爲死人殉葬之用，後者供人們敬神，表示信仰。

元朝的釉陶工藝在山西地區得到特殊的發展，形成具有濃郁地方藝術特色的釉陶體系，它們的內容有兩部分，一部分是建築物構件，稱爲琉璃，一部分是作爲生活用具的琺花。

在浙江金華地區花釉釉陶發展起來，除生活

用具以外，還有花盆等陳設用品。本地銷售外，還遠銷海外，在南朝鮮新安海底就打撈起許多花釉陶質花盆，是金華地區生產的。

明清兩代釉陶生產繼續發展，除山西的琉璃和琺花以外，景德鎮瓷器工匠也學習這種藝術，在瓷器的釉面作出低溫鉛釉的效果，有的直接學習琺花，用瓷胎作琺花作品。在南京能仁里有專門爲修建皇宮琉璃構件的琉璃窰，在北京有琉璃廠。民間的香爐、神像、佛塔、寺廟建築、巨型照壁以及生活用具。有用高嶺土作胎，有用紅土作胎。北京、山西等地的琉璃，一直延續到今天還在生產。江蘇宜興的仿鈞釉陶，廣東石灣的廣鈞在明清都有廣泛的發展，四川的榮昌釉陶，從清初開始生產，一直延續到今天還在生產，深受人們的喜愛。

釉陶在古代是生活用具，或殉葬品，價格比較便宜，又由於釉陶本身容易破碎等原因，不像金銀器、瓷器、玉器那樣廣泛地得到當時社會的稱頌、喜愛，流傳到民間爲人們所珍藏，保存下來的傳世作品不太多。專門研究和記錄的著作極少。

對於釉陶的認識、重視和研究是很晚的事。就以唐三彩爲例，從田野考古了解到，一些被盜墓賊盜掘過的唐墓，用現代考古的科學方法打開以後，發現裏面的金銀器、銅器、玉器等值錢的物品統統被盜取走了，然而釉陶作品却沒有動，或者只是被盜墓賊打碎以後留在墓穴裏。陝西省乾縣唐高宗和武則天合葬的乾陵，一個陪葬墓，即永泰公主墓考古發掘時，發現一個蜿蜒曲折的盜洞，一直通往墓室，在洞裏斜躺着一具骷髏，頭骨上一個大洞。他是一羣盜賊中最後上來的，待珍寶基本運上來以後，先上來的賊便物啓石沉，將其砸死，然後跑掉了。死者身旁還有他自己保留的金首飾。但墓中的三彩釉陶確全部保存下來，這說明當時的盜墓賊不要這些東西，因爲社會上無人收購。對於三彩釉陶的重視要到本世紀初，清朝光緒末年，修築隴海鐵路，施工進展到洛陽附近，工程挖開了許多古墓羣，發現大量的古代文物，尤其唐三彩出土的很多，引起人們的注意。由於當時政治腐敗，科學文化落後。不可能進行科學發掘，有錢之人作爲古玩買一些。一些外國人買去運往外國，奸商就唆使盜墓賊瘋狂地盜墓，地下文物遭到極大破壞，成羣成組的有極高研究價值作品散失了，無法弄清其發展順序和組合情況。就是在社會上流傳的一些三彩釉陶器，也因來歷不明而降低了研究價值。更嚴重的是，大批有歷史、科學和藝術價值的精品偸運到國外，國內人民反而看不到，給研究者帶來極大困難。一些古董商更是惡劣，僞造贋品騙錢害人，給三彩釉陶的研究帶來混亂和新的困難。這是半殖民地半封建社會的中國所造成的不可彌補的損失。

由於古董商們將洛陽地區出土的三彩作品，尤其是俑人形象的藝術品運到北京，引起了著名的古器物研究家王國維、羅振玉等人的重視，經他們的介紹，人們才逐漸認識到唐三彩的科學價值，博物館也注意收藏，光輝燦爛的三彩釉陶才蜚聲於文物界。其他時代的釉陶作品，包括琉璃、琺花遭到的命運更慘，它們被認識、被重視比這更晚。

釉陶是中國重要的文化遺產，價值很高。一九四九年以後，十分重視保護古代珍貴的文化遺產。釉陶文物也和其他文物一樣被博物館、文物研究機關收藏，得到妥善保管，盜墓賊的非法盜掘，奸商們販運到國外的活動很快被堅決制止。古代墓葬、文化遺址、陶瓷窰址，由國家文物部門和考古研究機關有組織、有計劃地進行科學調查、發掘。配合國家基本建設工程，開展了大規模的科學發掘、清理。釉陶的新資料不斷地公佈出來。考古學家、工藝家和藝術家們的研究工作逐步深入。釉陶的發展歷史也因新資料的公佈而逐漸清楚，硅酸鹽陶瓷科學工作者們與考古工作者們進行合作，甚至也深入到古代遺址考古調查，採集標本進行測試，獲得了大量的科學數據，對釉陶的本質，製作工藝進行了認眞的分析。出版部門發表了不少考古報告、圖錄和介紹性文章。但是，有些問題還需要深入地探討。例如釉陶的起源問題，釉陶有兩千多年的歷史，經歷了多少次的興衰，它在各個階段發展的社會條件怎樣？各個階段有哪些內容和特點？釉陶有高度的藝術成就，它的藝術的淵源、製作工藝和藝術成就表現在哪些方面？中國古代和世界各國聯繫廣泛，釉陶在國外的傳播情況怎樣？和中國周圍鄰國藝術上的聯繫怎樣？這些問題都需要系統地加以總結。筆者由於工作之便，有機會接觸到一些實物，也與一些考古工作者合作寫了一些文章作過介紹，探討過一些問題，但不夠系統，承蒙輕工業出版社的先生們的鼓勵和幫助，就中國釉陶

的上述問題作一個比較系統的介紹，盡量多採用一些圖片相配合，把科學測試的數據、工藝過程、藝術成就有機地結合起來，也盡量多介紹一些資料，供研究者們參考。唐三彩和山西琉璃將是本書的重點，因爲它們的製作工藝和藝術成就是世界馳名的。

由於筆者的學術水平有限，不少問題沒有深入的研究，很多內容是吸收別人的研究成果，只作了一些歸納和介紹，在敘述過程中錯誤之處必定不會少，切望方家學者批評指正。

第二章
釉陶的起源和漢代的釉陶工藝

關於中國鉛釉陶器的起源問題，一直是學術界探討的重大課題，不少的學者認爲中國釉陶是受古代埃及鉛釉陶器的影響而興起的。由於考古工作大規模的發展，新的資料不斷發掘出來，對低溫釉陶的起源有了新的認識。根據中國陶瓷工藝進步的實際情況，中國手工業發展中用鉛的歷史以及考古發現的鉛釉陶器的實物，認爲釉陶的起源應從中國自己的歷史發展中去尋找。大約在西漢中期即漢武帝時期（公元前140一前86年）已出現釉陶，到西漢後期至東漢時期得到迅速發展。由於古代釉陶手工業和其他手工業一樣，生產範圍狹小，經濟力量薄弱，技術的進步主要靠工匠自身經驗的積累，擴大生產也要靠社會的需求。很容易受到社會環境安定與否，經濟升降起伏的影響，因而發展緩慢而不平衡，起伏較大。關於釉陶的發明、發展、製作工藝原理、應用範圍、藝術成就等方面的問題，本章將用較多的篇幅進行討論。

第一節
關於釉陶起源問題的探討

沒有釉的陶瓷器，表面粗糙發澀，容易黏上油垢，不便拭洗，且易污染食物，也不美觀。陶瓷表面有了釉，由於釉層的光滑明亮，不易黏上油垢，很方便拭洗，這層光亮的釉層使陶瓷既美觀又衛生，如果在釉藥裏加入呈色金屬物質，採取適當的焙燒工藝，釉層裏可以出現美麗的彩色，陶瓷作品就得到美化。

《中國古陶瓷科學淺說》一書中說："……這種碱金屬，硅酸釉埃及早已發明，但長時期沒有傳到埃及國外。自從混入含鉛物質有變成容易熔化的釉以後，才逐漸擴及到美索不達米亞，波斯和西亞一帶。"而我國的鉛油"是在東漢時期經由西域傳來的。"①日本三上次男教授指出："後漢時代中期（二世紀前後），出現了和前期毫無關係的以銅和鐵作爲呈色料的鉛綠釉，褐色釉陶器。這是與前面敘述過的產生於羅馬領地東地中海沿岸的綠色，褐色羅馬系陶器一樣，當考慮到在中國製造出這一類的陶器時，那時以印度洋作爲中繼站的西方羅馬領地和東方中國之間已經有了通商關係，中國的綠褐釉的技術可能是由羅馬領地傳入的結果。"②還有其他一些學者也有這方面的看法③。但是，我們至今沒有得到能夠證明這些論點的證據。當然，埃及生產陶器的歷史很悠久，公元前三千年前生產出一種呈銅色的土爾其阿左布爾閃光碱釉陶器，公元前二千年中期，埃及新王朝時期出現了青釉釉下用錳的紫色描繪花紋的陶器，到公元前二世紀，在地中海沿岸地方發現了新的製陶方法。"那就是用可塑性强的陶土做胎骨，任意作出各種器形，施上以鉛爲助溶劑的釉（鉛釉）的陶器，燒出色彩鮮艷的銅綠、鐵黃褐、錳紫等各種顏色來。這就是羅馬人愛好的美麗的陶器。"④這裏所說的埃及和地中海沿岸的陶器，即公元前三千年的，公元前二千年的，公元前一千年及公元前二世紀的陶器，它們之間有甚麼關係，相隔千年或幾千年的陶器間是否存在繼承和發展的聯繫？特別是公元前二世紀的美麗的釉陶是否與它們一脈相承？目前中國漢代釉陶發現最早的作品是西漢中期即漢武帝時期的墓葬裏出土的釉陶，和埃及及地中海沿岸的

①葉喆民：《中國古陶瓷科學淺說》輕工業出版社。
②三上次男：《陶瓷之路——訪東方文明的接點》莊景輝等譯，1981年中國古外銷陶瓷研究會7頁。
③內藤匡《新訂古陶器の科學》雄山閣藏出版株式會社，1964年，G.W.Pormelee《Ceramic Glazes》。
④三次上男：《陶瓷之路》6頁。

釉陶時間差不多，它們在本質上有否相同或不同之處也是應該弄清的問題，貿然下結論說中國釉陶是埃及和地中海傳來的，似乎太輕率些！

首先，根據我們所了解的資料將埃及和地中海的釉陶與漢代的釉陶作一個比較。埃及和地中海到公元前二世紀的釉陶是"任意製作器形"的。中國漢代出現的釉陶在工藝上的要求比較嚴格，它是在漢代製陶工藝上發展下的產品，造型用輪製，裝飾用模製或雕刻。很規矩、很莊重，規格一致，像同時代的青銅器一樣。器物的造型和花紋的時代特徵非常清楚。

在釉料的配方上也有極大的差別，埃及、地中海沿岸燒製出來的色彩鮮艷的銅綠、鐵黃褐、錳紫的釉陶，含金屬錳的成份多。中國漢代釉陶釉的化學組成沒有錳的成份，這又是一個很大的不同。

從考古發現方面看，西方考古學的田野發掘方法，本世紀初在我國逐漸興起。一九四九年後，全國上下由國家提供充足的經費，田野發掘異常活躍。在中國廣大土地上至今沒有發現過一件確實屬於埃及地中海地區在公元前二世紀，或更早時期的釉陶。而其他外國文物如波斯的金幣、銀幣，公元十世紀以後的波斯釉陶（這是受中國影響而發展起來的釉陶）、金銀器皿、朝鮮陶器和瓷器發現不少。沒有實物給漢代製陶工匠作借鑒，就很難說受其影響了。

中國陶製手工業和其他手工業作坊還不同。根據考古中窰址發現的規律，製陶手工業作坊一般都在出產原料的山鄉，不在商業集鎮或交通要衝的城市。手工業者之間，技藝有一定的交流，但比起在城市的手工業來說要慢，範圍也要小得多。不但地區之間技藝交流不大，就一代人與一代人之間工藝的改變也很小很慢。它非常突出地體現出封建社會民間手工業技術保守，墨守陳規的特點。

埃及、地中海地區距離中國有一萬五千多公里，遠隔千山萬水，在公元前二世紀那樣的遙遠時代，很難想像，中國陶工與之有技藝交流。

釉陶的發明和陶器的產生道理一樣，不是世界上某個地方首先發明，然後傳播到世界各地。世界各國大量的考古資料證明，只要具備了生產陶器的客觀社會條件，都可以生產出陶器來的。在世界許多地方，各族人民在遠古的時代，創造出許多具有民族風格的陶器。這和社會發展以後的時代有所不同。釉陶的起源，釉的發明也應該是這樣。

中國釉的發明是很早的，中國釉的發明顯示了中華民族工藝製作的獨特性，早在公元前十五、十四世紀的商代中期，已經發明了一種人工配製的高溫燒成的玻璃質釉，它施在用瓷土作胎的器皿上，初步具備瓷器的條件，經過考古學方法的仔細排比和科技人員的化學分析，物理測試，證明它是我國最早發明的瓷器，根據它的特點，將它稱爲"原始青瓷"⑤。這種釉的配製工藝不太複雜，它是將適當的礦物物質、泥土和一定的草木灰加水攪均勻，施在高嶺土作胎的器物上燒成的。原始青瓷的釉不會考慮加入助熔劑，更沒有配入呈色金屬使之出現顏色的複雜工藝，這是可以理解的。原始青瓷在商代發明以來，周代、春秋、戰國、兩漢一直在發展，到東漢在浙江上虞的小仙壇窰，寧波郭堂嶴窰，還有其他一些地區發現了燒製成熟的青瓷。這是中國瓷器發展的遠古線索。

低溫釉陶是把配釉工藝應用在普通粗陶，即瓦器上面。因爲陶器不能像瓷器那樣能經高溫。如果用燒瓷器的溫度來燒陶器，陶器都要燒得歪扭變形，或燒成爐渣一樣，要尋找一種能降低熔點的物質，並使釉能在普通瓦質器皿上掛得住。釉陶有漂亮的顏色，還要配入能出現彩色的金屬物質，下面將討論在漢代陶瓷工藝發展的時代，如何解決降低釉熔點而產生釉陶方面的問題。

漢代具備了產生鉛釉的社會條件。

秦朝滅亡後，劉邦戰勝了強大的項羽勢力，統一全國，奠都長安，建立漢朝，史稱西漢。從劉邦建國到王莽篡位時共207年，一直維持着統一的局面。漢初的統治者震懾於秦末農民大起義的威力，以及封建統治者受到的打擊和教訓，採取"無爲而治"的政策。農民、手工業者得到相對安定的社會環境，能夠辛勤地從事生產。漢初大約有六七十年的休養生息，發展生產的機會。社會出現了"畜積歲增，戶口寖息，風流篤厚，禁罔疏闊"（《漢書・刑法志》）的安定局面。史稱"文景之治"。國家的政治得到鞏固。經濟上農業的先進技術得到推廣，水利興修，國家從豪強大族手中收回了鑄鐵，冶鐵、製鹽的專賣權。打敗了強大的匈奴，開闢了通往西域的商路。中國封建社會出現了前所未有的繁榮、全盛的局面。

漢代在恢復和發展農業的同時，手工業中冶

⑤李知宴：《關於原始青瓷的初步探索》《文物》1973年2期。

鐵技術發展很快。根據考古發現，冶鐵手工業作坊的規模很大，河南鞏縣鐵生溝發現的冶鐵作坊遺址，發掘了二千平方米，發現20座各式煉爐，它們是用石英砂，焦炭粉和泥土配製而成的耐火磚砌成的。四周發現許多鐵礦石，煉製出來的產品有鍥、錘，農具有鏤、鍤、鏟、鋤等農具。冶鐵過程中已經知道，如礦石加石灰石，或用石英作熔劑以及淬火工藝，也煉出了質量較高的熟鐵（低炭鋼）。南陽漢宛城內的冶鐵遺址，也是著名的漢鐵官所在地，發掘面積達3000平方米。說明了那時在掌握冶鍊生鐵，熟鐵技術的程度上積累了相當豐富的經驗，特別是鼓風用的陶砼，熔煉用的陶坩堝，陶範等。大量的陶範說明製陶和金屬冶鍊關係很密切⑥。

在漢代手工業中，製陶手工業發展很快，生產規模大，製陶作坊相當普遍，考古工作中發現了很多漢代陶窯遺址。漢墓的殉葬品中，陶器也是使用得最多的物品。例如《洛陽燒溝漢墓》（科學出版社出版）一書的統計，共發掘225座漢墓，出土陶器4713件，平均一墓約21件。從陶質來說有泥質灰陶及泥質紅陶。泥質紅陶是用氧化火焰燒成，泥質灰陶則是燒窯後期用還原火焰成的，說明工匠已經完全掌握了控制窯內火焰的性質來賦予陶器以一定顏色的技藝。

中國陶器一直很注意外觀的美化，漢代表現的很突出，漢代美化陶器的手段很多，表現的內容很廣泛。例如陝西省咸陽市楊家灣西漢初期的大墓，西安市任家坡漢墓出土數以千計的騎兵俑、步兵俑、侍從俑、女俑。山東省濟南市無影山漢墓出土的雜技俑羣等作品，別開生面，繪畫精細，彩色複雜，雕塑形象栩栩如生。

漢代陶器還有一個特點，表現出手工業工匠努力追求陶器表面的光亮效果。河北省平山縣發掘的中山王墓出土了成批的精美的磨光砑花陶器。工匠們用烟薰的手段，讓陶器表面孔隙充滿大量的黑色炭粒，使陶器表面漆黑，然後用堅硬光滑的工具在陶器表面打磨，壓出精細的閃閃發亮的圖案花紋。打磨的結果，使陶器胎體表面零亂排列的石英、雲母等物質的顆粒緻密有序，表面上的凹凸不平的地方塡平補齊，顯得光滑。同時使陶器表面對光淺的漫反射部份變成平行反射，這樣陶器表面發出熠熠的光澤。還有可能受當時發達的漆器工藝的影響，在陶器表面刷上多層油漆，等油漆乾後表面出現美觀而光亮的效果。這說明只要陶器表面能光亮美觀，工匠們是不惜工本去製作的，因而釉陶的出現是必然的趨勢。

低溫釉陶的釉，很重要的一點是在釉料裏加入含鉛的助熔劑。考古資料證明，在中國歷史上用鉛的歷史同樣十分悠久，手工業工匠對鉛並不陌生。在商代的墓葬裏就曾發現過鉛戈、鉛爵、鉛卣、鉛觚、鉛質武器和生活用具等殉葬品。在戰國至西漢的墓葬裏就出土了用鉛作的冥錢、鉛餅、鉛皮包的木器耳、鉛鍾等⑦。不僅如此，在金屬冶煉時配入鉛的情況也很多。例如商周以來的青銅器裏面就含有一定比例的鉛。戰國時期青銅器裏配鉛的現象一直不斷。以郭寶鈞先生著的《濬縣辛村》一書刊載的一批戰國時期衞國的青銅器的化學分析資料來看，這些青銅器是由許多金屬元素組成的合金（表一）。

這批青銅器裏鉛的含量從0.10－21.54%不等。湖南省文管會對楚墓中出土的青銅器進行了化學分析，以劍、矛爲例，組成有銅、錫、鉛、鋅、鎳、銻、鐵等。比濬縣辛村的青銅器更複雜，鉛佔1－10%不等⑧。漢代社會生活中鉛的使用更普遍，漢墓裏經常出土大量的鉛質車馬器和其他用具的明器。

表一　衞國青銅器化學成份表

編次	器物號數及名稱	錫	鉛	銅	鐵	鋅	鎳	合計
1	M60：5鼎足	12.7^{6}	6.42	79.19	0.08	0.05	未定	99.44%
2	M40：184禮器口沿	15.00	2.34	79.78	0.06	0.05	未定	97.23%
3	M28：8戈尖	13.61	0.78	82.72	0.05	0.10	未定	97.26%
4	M2：98C戈援	10.75	0.10	87.44	0.10	0.09	未定	98.48%
5	M19：2戈援	12.10	12.41	73.38	0.11	0.07	未定	98.07%
9	M3：38軛	7.98	21.54	68.43	0.22	0.45	未定	98.62%
13	M2：67甲泡	9.44	2.33	85.45	0.10	0.07	0.01	97.40%
14	M72：6小圓泡	11.67	11.31	76.47	0.04	0.09	0.01	99.59%

（本表採自《濬縣辛村》61頁）

⑥中國科學院考古研究所編：《新中國的考古收穫》叁《封建社會》文物出版社1961年。

⑦中國科學院考古研究所編：《長沙發掘報告》科學出版社，1957年，67,119頁。

⑧吳銘生《揭開戰國兵器的秘密，湖南文館會對楚兵器進行化驗》《文物考參資料》1957年8期。

冶銅加鉛和釉裏加含鉛物質的原理是一樣的，都是作助熔劑，封建工匠技藝雖然保守，但是，工藝的模仿是常有的。尤其在官府作坊裏，管理的官吏可以根據生產的需要調動工匠的工作，當然有可能把煉銅匠弄去燒陶器。民間工匠除受作坊主調動以外，爲了生活的需要也有一定的流動性，會煉銅的人也可以轉移到製陶作坊中去同樣發揮其技藝特長，把製陶工藝加以改進，憑着他們對金屬物質的經驗，把含鉛物質配入釉中，施在陶器粗糙的表面，用燒陶器的方法和溫度來焙燒，釉陶就燒出來了。

化學知識的增長對釉陶的發明也是重要的。因爲釉陶的工藝比較複雜。對胎體黏土的性質，配釉原料之間的比例，燒窰時火焰的控制都要很準確，沒有一定的化學知識和技能是燒不出來的。戰國以來，我國化學方面也有相當大的發展。除了表現在上述的冶鐵煉鋼等手工部門，工匠積累知識以外，還有當時的煉丹術。從事這項活動的是方士，後來稱爲丹家或道士，在今天就可能稱之爲化學家。秦朝統一六國之後，陸續遣徐市（福）發童男女數千人，入海求仙人。使燕人盧生求羨門，高誓（古仙人名），使韓終（衆）、侯公、石生求仙人不死之藥。這是煉丹術的萌芽階段。西漢建立之後，煉丹術繼續有所發展。到國威最强盛的武帝時期，强大的經濟力量也是煉丹術發展的一個推動力。方士煉丹常用的藥物原料有鉛、汞、雄黃、曾青等。他們比工匠有文化，善於琢磨一些化學現象，以及各類物質的性質，如武帝時淮南王劉安，招致賓客之士數千人，作內書二十一篇，外書甚衆，又中篇八卷，言神仙黃白之術，亦二十餘萬言。用鉛作原料製藥，作化粧用的白粉在社會上很流行。不但對鉛而且對其他金屬原料，非金屬原料都有比較深入的了解。不但能解決釉的降低熔點，密合在陶器胎體上的問題，而且能使釉通過配入不同的金屬物質產生美麗的顏色。中國科學院上海硅酸鹽研究所的張福康，張志剛在研究了漢代釉陶資料後指出："在秦漢時代，道家在煉丹過程中，很可能採用包括鉛、石英在內的一些物質作爲原料，這些東西混和後在一定溫度下便會熔融成玻璃狀物質。我國古代勞動人民在冶煉和使用鉛的長期實踐中，有極大的可能接觸到鉛與砂，黏土等含二氧化硅的物質在高溫下進行化學反應的機會中，一旦認識了這種鉛玻璃物質的形成規律及其特性，就存在着把它應用到陶器上去的可能性，這就導至鉛釉的發明。"⑨這種種認識是很正確的。原始青瓷在商代發明以來一直在發展，工藝不斷在改進，很可能是原始青瓷的配釉技術到漢代分化出來，在一部分作坊裏，在釉料中加入含鉛物質作助熔劑將其施在普通的陶器上，燒成了釉陶，又將含銅或鐵的礦石粉末加入釉料，燒出綠色、赭黃、褐黃色釉陶來，這就是中國釉陶發明的一些依據。

釉陶的發明是我國陶瓷史上的大事，它除了繼續發揮陶土有良好的可塑性，能塑造出許多生活用具和藝術製品以外，還有光亮明澈的釉面，美麗的色彩，富於裝飾性，陶器的美化增加了新的手段，尤其用在建築藝術上有更大的價值。釉陶的發明把陶器藝術推向一個嶄新的階段。

第二節
漢代釉陶發展的幾個階段和釉陶的本質特徵。

根據考古資料證實，中國釉陶大約在公元前二世紀中葉開始出現。最早出土釉陶的墓葬是西漢武帝時期的一座墓葬，在漢代的首都長安即今天的西安郊區。這是陝西省博物館考古工作者發現的，最早出土的釉陶作品是釉陶壺一類器物，和普通瓦器在造型、裝飾等方面沒有區別。所以，中國釉陶的發源地可能在西漢經濟最富裕的關中地區。到了公元前一世紀的漢宣帝之後釉陶產量有所增加，但在社會上使用並不普遍。這以後潼關以東的地區漢墓裏也有所發現，從出土的釉陶實物看，出土的數量較多，證明其發展速度較快，到西漢末期，漢代墓葬中出土釉陶的情況就相當普遍，例如濟源縣泗澗溝的西漢晚期的墓葬裏出土釉陶數量就相當多了，質量也相當好（本書彩版圖1、2）。根據前述洛陽燒溝漢墓發掘報告統計，在出土陶器4713件中，釉陶就有206件，佔出土陶器總數的4.3%。

在漢朝四個多世紀的時間裏，釉陶的發展可分幾個階段。不同的歷史時期都有新的作品生產

⑨張福康、張志剛：《中國歷代低溫色釉的研究》《硅酸鹽學報》第八卷第一期1980年3月。

出來，一些日常用具中從典型的作品有壁壺作，就是說一些器物的造型可以延續相當長的一段時間。大約在漢武帝至漢元帝（公元前二世紀至前一世紀）這段時間，陶瓷之量不大，器物種類很少，只有壺、鼎等少數幾種。從西漢末年至東漢初期，數量增多，品種增加了鼎、盒、匜、勺、杯等。公元一世紀以後的東漢，釉陶除生活用具以外，還出現大量明器，有[illegible]、[illegible]、狗、包括[illegible]、[illegible]、[illegible]等。河南、山西、陝西[illegible]都有東漢時期的墓葬，常出土有水閣、碉樓、[illegible]等建築模型，反映東漢時期的豪強地主的[illegible]（彩版圖3－17）。在河南省陝縣劉家渠[illegible]出土的[illegible]模型，[illegible]，水上[illegible]，有[illegible]、鴨、鵝和各種水禽動物。[illegible]人形象[illegible]，[illegible]，[illegible]。[illegible]河南[illegible]出土的釉陶水榭模型，[illegible]。[illegible]，[illegible]出土一件[illegible]陶[illegible]，[illegible]，平面[illegible]長方形，四周[illegible]，正面開門，門[illegible]。[illegible]，[illegible]，[illegible]。[illegible]，[illegible]。[illegible]，用以防備敵人從外面射箭入內，[illegible]。[illegible]的建築形式，製作複雜，結構嚴謹，反映出東漢末期釉陶工藝的高超技巧。它有力地說明[illegible]的[illegible]，[illegible]（圖1）

漢代釉陶器物在造型特徵方面，各個時代都有變化，[illegible]。[illegible]、[illegible]、[illegible]、[illegible]、[illegible]。[illegible]，就是說在[illegible]上有不同特點。[illegible]武帝到元帝，元帝時期（公元前140－前33年），[illegible]，[illegible]，[illegible]，腹部[illegible]。[illegible]成帝至王莽時期（公元前32－前23年），[illegible]，[illegible]，[illegible]，[illegible]。[illegible]（公元9－57年）[illegible]，[illegible]，腹部呈[illegible]，上下[illegible]。[illegible]（公元76－146年），[illegible]，[illegible]。[illegible]（公元147－220年），[illegible]，[illegible]（圖2）

漢代釉陶的釉色，[illegible]，綠色的[illegible]，[illegible]。[illegible]綠釉，[illegible]，[illegible]。[illegible]褐色釉，[illegible]漢代[illegible]，[illegible]（圖3、4），[illegible]，[illegible]。[illegible]黑色釉，[illegible]。[illegible]《洛陽燒溝漢墓》一書，[illegible]240件釉陶作品統計：綠色釉陶有158件，佔總數的76.7%，黃褐釉陶31件，佔總數的15.05%，黑釉陶4件，佔總數的1.95%，[illegible]5件，[illegible]。[illegible]漢代製陶手工業作坊都是按照[illegible]，但大體可以看到各種釉陶數量的多少。[illegible]，與我們在社會上看到的傳世品，博物館的收藏品的比例相差不大，只是黑釉陶器在社會上看到的更少，而褐釉陶作品則在社會上廣為流傳，博物館的收藏比例也大一些，例如故宮博物院收藏的褐釉陶作品就比較多，黑釉陶器一件也沒有。

漢代釉陶，上述釉色的出現，根據《燒溝漢墓》一書已經的資料看，似乎也有一個逐漸變化的過程：早期的墓葬多出黃褐色釉陶，從成帝至王莽時期，在釉陶上有同時施黃、綠、褐色的複色釉，[illegible]，[illegible]時期（公元前32－前7年）[illegible]，[illegible]

圖1　[illegible]　高106釐米　[illegible]
圖2　西漢[illegible]　1954年[illegible]出土
圖3　[illegible]　高[illegible]

①[illegible]，科學出版社
②黃河水庫考古隊：《河南陝縣劉家渠漢墓》，《考古學報》1965年1期。河南省博物館：[illegible]，《文物》1975年1期
③河南省博物館：《河南文物工作三十年》，《文物考古工作三十年》258頁
④[illegible]：《介紹一件[illegible]的陶水榭》，《文物》1966年3期
⑤甘博文：《甘肅武威雷台東漢墓清理簡報》，《文物》1972年2期

成的數量較多的釉陶品種。

[illegible]

[illegible]

釉的…… 釉面光澤很強，有[illegible]表面的[illegible]

[illegible] 析出它的釉層化學組成是 SiO_2 29.91%，氧化鉛65.45%，氧化鐵0.80%，氧化銅

表一　漢代釉陶器胎體的化學組成和吸水率

胎稱	化學組成（%）												吸水率
	SiO_2	Al_2O_3	Fe_2O_3	TiO_2	CaO	MgO	MnO	K_2O	Na_2O	P_2O_5	燒失量	總量	%
東漢[illegible]釉陶殘片	65.78	15.85	6.23	0.99	1.84	2.19	0.18	3.30	1.60	0.46		98%	12.6
漢"綠釉"陶殘片	61.[illegible]	14.44	4.90	0.77	5.72	3.36		2.60	1.74		4.98	99%	11.2

（注：本表採自《中國歷代低溫釉的研究》表4）

表二　漢代低溫釉的化學組成

名稱	化學組成（%）											
	SiO_2	Al_2O_3	Fe_2O_3	[illegible]	PbO	CuO	MgO	MnO	K_2O	Na_2O	[illegible]	[illegible]
[illegible]	35.68	6.20	2.18		46.[illegible]							
漢"綠釉"	31.52	1.90	2.08		60.31							

（注：本表採《中國歷代低溫釉的研究》表3《硅酸鹽學報》1980年3期）

SiO_2 的含量低，Al_2O_3 和 Fe_2O_3 的含量[illegible] [illegible]

2.60%，氧化鈣、氧化鈉、氧化鉀[illegible]0.94%，合計99.71%[illegible]

張福康、張志剛在《中國歷代低溫色釉的研究》一文中[illegible]

[illegible]

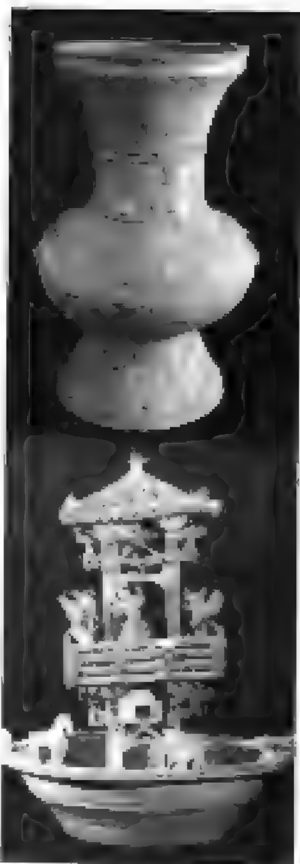


圖4　東漢綠釉[illegible]

圖5　東漢綠釉水榭

[illegible]見周仁等：〈我國黃河流域新石器時代和殷周時代制陶工藝的科學總結〉，《考古學報》1964年1期。

[illegible]轉引自北京大學[illegible]考古專業：[illegible]

[illegible]張福康、張志剛：〈中國歷代低溫色釉的研究〉，《硅酸鹽學報》1980年3期

奇特的現象，過去稱爲“銀釉”。其實不是銀釉，銀的氧化物不是銀色。釉陶中銀元素極微，對釉面不起作用。配釉時摻入銀也不會有這個效果。有人認爲是綠釉中硅酸鉛分解後以金屬鉛的形式在釉面析出所致。張福康作了一系列的實驗。他們用電阻率來測定，終於揭開了這一個迷，發現“銀釉”區和非“銀釉”區電阻率都大於105歐姆·厘米，金屬鉛在20℃時電阻率爲22歐姆·厘米，這就否定過去認爲銀釉產生是“由於鉛綠釉中的硅酸鉛分解後以金屬鉛的形式在釉面析出所致”的理論。

他們在顯微鏡下對銀釉進行觀察，“發現表面佈滿網狀裂紋，比非‘銀釉’區的裂紋明顯地粗。裂紋中和釉面上有一層銀白色物質，用鐘錶螺絲刀等一類工具在釉面上輕輕一鏟，就可把它鏟下來。”“這層物質具有與雲母相似的片狀結構。有些鏟落下來的碎片相當透明，厚的碎片也有一定的透明度，但略有乳濁感。”

他們用環氧樹脂將“銀化”層保護好，在岩相顯微鏡下拍照觀察，確定“‘銀釉’表面的銀白金屬光澤是由於釉面上的一層沉積物所引起”“這層沉積物呈層狀結構，厚的有二十多層，薄的四、五層。層次越多，對光線的干涉作用越強，故能使之呈現銀白色金屬光澤，層次過少，就不能達到這一目的。”

他們指出：“這一層沉積層的形成與銀釉層受到水的輕微溶蝕有關。”“根據光譜分析的結果，沉積層所含的主要化學元素和鉛綠釉層基本相同。”⑱它們的主要成分是鉛、硅、鋁，少量的鎂、鈣、銅、鐵，還有微量的銀、鈦、鈹、砷等。鉛的氧化物主要起助熔劑的作用，幫助其他物質熔融。古代墓葬中地下水的浸泡是釉層表面產生銀霜（即銀釉）的直接原因。漢代流行深埋死者，這樣的墓穴封閉以後要不了多少時間，地下水就會滲透進來，把釉陶和一切物品浸泡起來。地下水跟釉面接觸時，對結構較軟的鉛釉產生溶解作用，溶出物隨時間的流逝面沉積起來，逐漸生成一層薄薄的沉積物，沉積物與釉面的接觸並不十分緊密。地下水繼續不斷地滲透到釉面和沉積層之間的細小孔隙裏，對釉層的溶解還不斷地進行下去，經過一段時間以後，一層新的沉積物又生成了，並與上面的一層疊壓起來，循環往復，一直到被考古工作者發掘出來時爲止。時間越長沉積層就越厚。釉面的沉積層積累到定的厚度，就出現微弱的乳濁性，對自然光線射入產生干涉作用，這樣釉面便出現了光亮的銀灰色，即銀釉。

東漢時期的釉陶工藝，可能已經能作生活用具以外的更大型的東西，如作出建築物上用的琉璃構件。何薳在《春渚紀聞》中說：“相州魏武故都，所築銅雀台，其初用鉛丹雜胡桃油搗治。”這裏說出魏武故都修銅雀台用鉛丹作出的琉璃瓦，這種技法恐怕在以前就掌握了。從漢代數量很多，尺寸高大的釉陶樓屋模型來看，人們已經知道琉璃瓦等釉陶構件修造的建築是很漂亮的。實用的琉璃瓦只不過是釉陶陶樓模型的放大而已。

漢代釉陶生產到東漢後期逐漸減少。從發掘的東漢墓統計資料看，灰陶和其他質料的殉葬品增多。舉一些有紀年銘款的墓葬來說明這個問題。河南省靈寶縣張灣東漢永元六年（公元94年）墓出土有綠釉陶倉一件，綠釉人形燈一件，綠釉雞一件。不上釉的紅陶豬二件，灰陶豬一件，其他質料的物品有銅熨斗一件，銅洗一件，銅鐘五件，銅弩機一件，銀手鐲四件，銀指環三件⑲。江蘇省丹陽縣鄉宗頭山東漢永元十三年（公元101年）墓出土青瓷壺、黑褐釉瓷雙耳壺、黑釉瓷盂等。只有瓷器沒有鉛釉陶器作品⑳。這座墓殉葬器物很多，除瓷器外，還有銅壺、洗、盤、灶、鏡、帶鈎、奩等。湖南衡陽市，豪頭山東漢永元十四年（公元102年）墓出土有陶壘、陶案、陶井、架等，釉陶有綠釉博山爐1，綠釉灶1，綠釉雞小屋1，綠釉豬1，綠釉屋頂1等㉑。河南陝縣劉家渠村東漢陽嘉四年（公元135年）出土綠釉陶壺1，灰陶壺4，灰陶瓶2，灰陶盆1，灰陶案1，灰陶耳杯2，灰陶豬圈1，其他還有銅器。綠釉陶作品只佔一件㉒。湖北房縣城關鎮向陽村發掘的東漢本初元年（公元146年）墓只出土一件灰陶罐和一些銅器。陝西省長安縣三里村東漢建和元年（公元147年）墓出土灰陶瓶6，灰陶罐2，灰陶雙耳罐3，灰陶盆1，灰陶樽1，灰陶盤1，灰陶耳杯1，綠釉陶壺1，綠釉陶井，灰陶狗，灰陶豬，灰陶勺等㉓。安徽亳縣董園村曹氏家族延熹七年（公元164年）墓出土有青瓷罐、黑陶壺、銀縷玉衣、銅縷玉衣、金、銀、銅等工藝品，沒有發現釉陶作品㉔。陝西潼關吊橋五號東漢建寧元年（公元168年）墓出土有灰陶瓶、紅陶匜、灰陶壺、紅陶三連盤、灰陶斗、紅陶熨斗等作品，綠釉陶爐1，綠釉陶豆1，綠釉陶壺1

⑱以上所引均見《硅酸鹽學報》1980年3期14～15頁。
⑲河南省博物館，《靈寶張灣漢墓》《文物》1975年11期。
⑳鎮江市博物館，丹陽縣文化館：《江蘇丹陽縣東漢墓》《考古》1978年3期。
㉑見張欣如：《湖南衡陽豪頭山發現東漢永元十四年墓》《文物》1977年2期。
㉒黃河水庫考古工作隊（葉小燕）：《河南陝縣劉家渠漢墓》《考古學報》1956年1期。
㉓見陝西省文管會：《長安縣三里村東漢墓葬發掘簡報》《文物參考資料》1958年7期。
㉔見安徽省博物館：《亳縣曹操家族墓》《文物》1978年8期。

，綠釉陶器1，綠釉陶樓，綠釉倉房等㉕。安徽亳縣元寶坑村建寧三年（公元170年）曹操家族墓出土有青瓷片，黑釉瓷片，黃褐釉瓷片以及其他金屬、牙雕作品，沒有釉陶作品。只有在這個家族墓中馬園村二號墓，出土有紅胎綠釉陶樓一件，主房高出地面，有樓梯相連，旁邊有一豬圈。綠釉陶磨一件，磨石上下兩扇，磨由一個粗大的磨架支撐，還有陶井和陶雞各一件，共五件㉖。湖南省攸縣新市五七農場東漢光和七年（公元184年）墓出土一件褐釉雙耳壺。這就是東漢最晚的一件釉陶壺。

把東漢永元以後的一些典型釉陶墓葬出土物逐一比較，充分說明漢代釉陶到東漢後期生產逐漸減少。在戰爭頻繁、社會動亂最厲害的中原、關中地區減少得很明顯，可能是與這一帶地區農業、手工業生產遭到巨大破壞有關。我們根據文物考古等文獻公佈的有紀年墓統計，從東漢永元六年（公元94年）算起，統計了二十座墓，出土釉陶的墓葬只有七座，佔35%，北方只有四座，佔20%。釉陶的作品中，生活用具種類越來越少，常見的只有陶壺，多數是作陶樓、豬圈、水榭、動物、其他模型等。釉陶作品在各類殉葬品中的比例很小。就以陝西省長安縣三里村建和元年（公元147年）墓來說，殉葬品很豐富，墓葬規模很大，出土物中也只有綠釉陶井一件。再以安徽亳縣曹操宗室墓來說，人們稱爲地下宮殿，有銀縷、銅縷玉衣等大量殉葬品。這些墓葬中也只有一個墓出土五件釉陶作品。這些釉陶器規格既小，製作也不精細，比起東漢前期精美的釉陶來說，質量明顯下降。尤其到了東漢晚期這種情況表現得很突出。

但是，從統計的情況來看，釉陶從西漢武帝時期發明以來，四個多世紀裏它一直是封建統治者追求的奢侈用品和高級殉葬品，把它作爲自己財富和權力的象徵。就是在社會動亂的東漢末年，釉陶照樣和金銀器、銅器、鐵器、瓷器、玉器等工藝品一道作爲殉葬品埋入墳墓。盡管社會經濟的破壞，戰爭動亂的影響使生產減少，但製作工藝一直沒有失傳。一旦朝代更換，社會比較穩定，農業、手工業生產得到發展的機會，釉陶又會很快地發展起來。

第三節
漢代釉陶的製作工藝和藝術特點

根據漢代出土的釉陶和博物館的收藏統計，漢代釉陶作品有壺、小壺、樽、耳杯、罐、洗、魁、勺等生活用具；有博山爐、爐、瓶形器等室內用具，還有灶、磨等生活用具的模型，倉、房屋、雞籠、豬圈、狗舍等模型，動物有馬、狗、豬、猴等形象，家禽有雞、鴨等，還有小鳥、蟬、龜、鱉等形象，此外還有釉陶俑人、舞伎、雜耍人物形象。可以說幾乎灰陶、紅陶所作成的作品釉陶都有。釉陶在滿足人們社會生活各個方面的需要是相當廣泛的。

根據實物觀察，釉陶的製作工藝，主要有四個方面：即輪製、模製、捏塑和粘貼。

輪製法：技藝比較成熟，凡生活中的實用器具，都是用輪製法作成，即轆轤成型。釉面外壁因釉層復蓋，工匠操作成型的情況看不清楚。在打破了的器物的裏壁，就能看到拉坯成型留下的同心圓輪鏇紋。凡平底器物的底部都留有拉坯成型後，用線繩割底的鏍紋。其他一些圓盤形狀的豬圈也都是輪製。有一些非圓形器物如四方形、六棱形的模型，可以看得出來是先用輪製成圓筒形，然後經手加工捏壓成型的。

模製法，漢代已經用單模與合模來作釉陶。

單模，將泥土填人事先刻好的單模中，然後脫出來，如耳杯、豬圈的附件如母豬仔豬，井的附件水槽，博山爐的爐蓋等。樽、倉的足（包括獸形足）和耳，部分井亭的屋頂，貼在器壁的鋪首、乳釘、穿孔鈕、鬥獸紋、魚紋和樹葉紋等。

合模，器物是空心的，如雞、犬、馬、俑人、猴、牝豬、井的附件水斗、灶的獸足等。合模是把製作形象雕刻在兩個半模上，先分別把泥土填入兩個半模中，成型後取出，然後粘合在一起，成爲一個立體形象。這種工藝主要用在釉陶的藝術加工上，如勺、魁的龍頭、部分帶滑輪的井亭，以期達到仿效實物或裝飾的效果。

捏塑法：漢代釉陶的捏塑工藝用的不普遍，主要用在輪製、模製已經成器作品的加工上，如器物的足。還有一些輪製、模製作不出來的作品如方形豬圈、狗舍、雞籠等。一部分動物形象、俑人形象也是用手捏的。

㉕見陝西省文管會：《潼關吊橋漢代楊氏墓羣發掘簡報》《文物》1961年1期。

㉖安徽省亳縣博物館：《亳縣曹操宗族墓葬》《文物》1978年8期32—39頁。

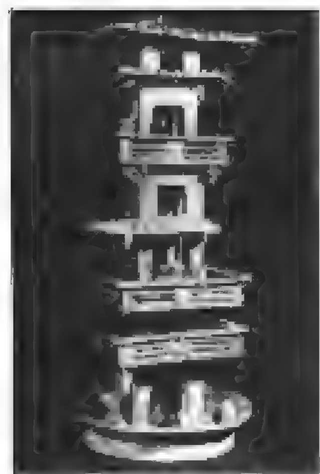


圖8　東漢綠釉陶百戲樓

粘貼法：將輪製的器物主體和模製或手捏器物的附件，塗上用稀泥作成的稀漿粘接起來，晾乾，施釉，裝窰燒成。漢代陶器中常見[illegible]如鼎的鋪首和器蓋上的鈕、樓閣模型上的[illegible]、器物貼面的鋪首等，都是事先分別作好，稍晾一會，等水氣乾一乾，然後再粘接上去。建築模型、陶井、陶樓、房屋等都是先塑好之後接插拼對起來的。[illegible]的武士，機智的弓弩手，奴僕，歌伎，作奏的樂隊及使用的樂器，水榭中的水族動物，魚、鱉等都是先捏塑好以後，按設計要求，精細的粘接起來的。漢代釉陶器粘接了塑作出許多精緻的，深刻地反映社會現實的作品。

上釉工藝：漢代釉陶和原始青瓷一樣，是用刷釉的方法上釉的。釉陶的胎體以紅陶為主，在胎體的器面用毛刷蘸上釉汁，由上而下施釉，釉層比較厚。施釉不很均勻，有的地方厚，有的地方薄，多數成品有流釉的現象。

釉陶是在窰爐內置窰具燒製的，也不用特殊的器具，也沒有發現匣缽，是一件疊一件裝窰。

漢代釉陶藝術上的成就也是突出的。

首先是生活用具的器物，都是根據不同的實際要求而創造出來的；主要強調實用，所以釉陶的器形顯得簡潔，各部分比例勻稱，使造型很端莊。工匠們非常善於利用器形的立體感，輪廓外凸部分，富有彈性的弧線的輪廓，而把這些表現在器物輪廓的部分，使之富於優美的[illegible]。

而口、頸、足，是各部分[illegible]需要，起到[illegible]的作用，各個部分形成很協調的有機結合，共同組成統一的雄渾的整體。如中國歷史博物館收藏的漢代釉陶壺就是這種造型的代表（圖7），它作為[illegible]的，雖然結構，只有在頸部的兩側[illegible]，但渾然一體，具有典雅的特點[illegible]。它不是青銅重器，但其氣魄一點不次於同時期的青銅器，其造型別緻的釉層，鮮美的釉色更令它[illegible]。

前面已經多次談到，漢代釉陶之藝術的表現力是相當高超的；作品當中除了把中國過去的陶器優秀造型繼承下來，又把適合新時代需要的作品，如壺、罐、鍾、鈁等重新創作出來，還能把古代青銅器、漆器等各種器物的造型、裝飾紋樣，製作出來，所以釉陶的種類很多。釉陶中的人物形象，從統治階級的貴族到武將、奴婢、歌舞伎樂、雜技人物，武侍衛士等都能以不同身份，不同的神態表現出來，有相當高的塑造藝術水平。河南省出土的一件東漢綠釉水榭造型，現在收藏在中國歷史博物館，在一個圓形水池的正中[illegible]，建造一座[illegible]高欄雉堞，設有四壁構出行走的馬，[illegible]通向水面的門或窗，象徵主人的生活環境。有家禽，有活著水裡走動的動物，在精美的斗拱支撐下，一層層樓，四周門窗相開，在走廊上有四個守衛的衛士，張弓搭箭的武裝，在樓宇的中央四角相立的欄台中央，主人正襟危坐，觀看舞伎的舞蹈表演，舞人兩手上舉，[illegible]，作俯身、拾步和轉的姿勢（圖8）。它表現了東漢豪強勢力，憑恃權貴實力，組織部曲武裝，稱霸一方，過著驕奢淫逸的腐化生活。

山西出土的綠釉百戲樓陶塑，也是一件反映漢代高超的建築藝術、將其樂舞娛樂中百戲藝術的作品。它是1969年山西運城侯村東漢墓中出土的，百戲樓高約40厘米，底盤直徑約40厘米，樓下為平台，即樓閣的一層，[illegible]，底部象徵水榭的周圍，整體外飾，盤中立四根柱子，在上面構築高樓，意味著高樓是由水中建起的。而這建築是一座三層樓閣，三層台欄，在層樓的建築，排三樓三台式[illegible]的高層百戲樓一種水榭式的水閣。主人要有相當雄厚的經濟實力。下層樓台裡一個侍兒蜷臥在那裡，第二第三層的台欄上，下台較窄，樓閣作轉角式。歌舞伎在外間的歌舞場，舞女們穿著細腰長衣，婆娑起舞，她們隨著樂曲的旋律，手舉右臂，右腿上抬，身體扭動，翩翩起舞。樂人在一旁伴奏；主人身體肥胖，神情呆板，頭戴平巾幘，寬衣博帶，正襟危坐，舉頭觀看。除舞伎與樂伎以外，還有漢代流行的百戲。兩個表演百戲的雜技人物，身體健壯，上身裸露，肌肉隆起，一個引頸踏歌，右腿足尖抬起放下，隨樂曲的節拍起落，給人以節奏和諧的旋律感。另一個雙臂平伸，好像托舉重物，全神貫注地在作傳統的表演。工匠們把有地位有權勢的主人塑得庸俗呆滯，呆板如偶，把身份卑賤的雜技藝人塑得年輕英俊，神采飛揚，可以說是一種大膽的創作，真實地反映當時人們的精神生活。

建築物下面是一個陶盆，代表水池，象徵建築物四周的水面環境，池中有魚、鴨、龜、蛇、螺蚌等水族生物，這些生動的形象，起到烘托氣氛的作用，使樓上的歌舞、俳優、百戲等在清爽

，舞動方面更具有良好的觀賞效果，不是嗎？[illegible]倆陣等的女俑，手持[illegible]在[illegible]打撈魚蝦，當她聽到樓上傳出悅耳的樂曲時，情不自禁地停住了，伸起[illegible]細聽，彷彿為[illegible]一支[illegible]的樂曲靜下來，佇立在陶樓[illegible]的[illegible]上的小侍從，[illegible]太疲倦了，趁主人不在的時候，坐著就進入睡了，[illegible]上下呼應，妙趣橫生。[illegible]件作品[illegible]生命，[illegible]大膽誇張，[illegible]表現了出來[illegible]

《漢書》記載，漢武帝在元封三年（公元前108年）春，[illegible]招待外來的賓客。張衡《西京賦》對[illegible]形象的描寫，過去有人將這樣的陶樓稱為"望樓"、"樂樓"，王[illegible]指出：有人"稱[illegible]或[illegible]"，均不夠準確，[illegible]都不能完全反映其實用價值[illegible]民間藝術，上下流行，《鹽鐵論》的《散不足》："夫家人有客，尚有倡優奇變之樂，而況[illegible]"[illegible]漢代釉陶[illegible]藝術地反映了[illegible]

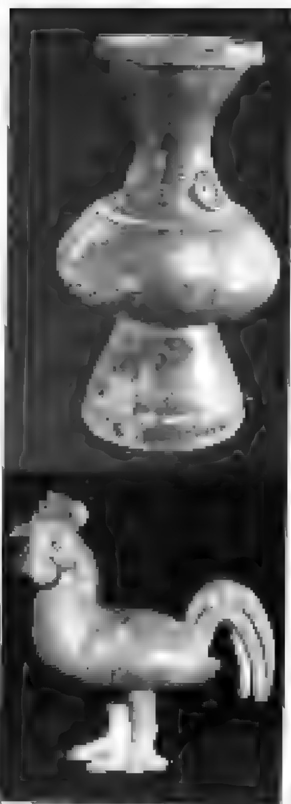
釉陶中的動物、家禽塑造，[illegible]作品除了[illegible]成型，[illegible]上要突出高聳的雞冠，雞冠高聳，眼睛[illegible]，雞尾上翹，[illegible]鼓動，張嘴[illegible]，充滿了[illegible]

在形象塑造上，細膩和誇張手法運用得十分熟練。漢代釉陶中動物和家禽形象很多，在墓葬[illegible]，說明在人們生活中動物和家禽是不可缺少的。[illegible]在藝術風格上[illegible]傾向：[illegible]長而下垂，四腿較長，[illegible]，頭小尾短，[illegible]的特徵分明，說明[illegible]對生活觀察的仔細，技藝也很高超。而狗的形象[illegible]一種風格：漢代釉陶中狗的形式很多，有四肢站立，有伏臥，有前肢站立後肢[illegible]，狗的形象都很誇張，以簡練的線條刻劃出狗的形象，以豎耳、[illegible]、[illegible]、[illegible]等表現其精神，故宮博物院[illegible]展出一件[illegible]釉陶狗，[illegible]伏臥，仰首挺胸[illegible]頭部，頸伸得很長，幾乎與身軀一樣長，由於牠處於機警蓄動的緊張時刻，脖子漲得很粗，和身子一樣粗，肥大的雙耳豎立，兩眼圓睜，[illegible]神情表現得很逼真，在這樣的形象面前，誰也不去[illegible]這隻狗與真正的活狗相比符合不符合生理解剖的結構，因為看狗的人早被狗的活潑神情吸引住了，就像今天的漫畫一樣，誇張手法的正確[illegible]，說明漢代雕塑藝術的成熟。

漢代釉陶的裝飾藝術，雖然不如青銅器那樣繁縟瑰麗，但也很講究，例如博山爐、酒樽、[illegible]等類作品，腹壁印有各種雲氣紋、雲山紋、動物、[illegible]及狩獵人物等形象（圖3、4），許多畫面是傳說故事，[illegible]協調，加之造型的[illegible]，[illegible]和諧地統一起來。

在一件作品上有主要裝飾帶和次要[illegible]的裝飾帶，主要裝飾帶面積較大，能夠安排醒目的中心內容，如龍、虎、獵狩、人物，[illegible]圖案作陪襯，使裝飾主題鮮明，有層次，[illegible]

[illegible]器物的附件，如器物的[illegible]作成熊或其他動物，器物腹部粘貼的鋪首，[illegible]上的[illegible]等形象，[illegible]漢代釉陶與其他陶器作品[illegible]，其裝飾有明顯的規格化[illegible]，出現[illegible]，說明[illegible]模子[illegible]是可以用於不同的器物上，有的[illegible]和[illegible]也完全相同，而考古發掘時又一點沒有[illegible]，所以器物附件[illegible]和很多裝飾的模印是彼此互用的，這是規格化的結果。



圖[illegible] [illegible]
圖4 [illegible]

[illegible]三十[illegible]
[illegible]96[illegible]

第三章

三國兩晉、南北朝、隋釉陶的發展

東漢末年釉陶生產明顯下降，考古工作中發現這個時期墓葬裏出土釉陶逐漸減少，三國時期的墓葬中出土釉陶更少，顯示出釉陶生產處於衰落和停滯狀態。這種現象延續了很長時間，隋朝著名工藝家何稠說的"中國久絶琉璃之作"是有一定根據的①。但是，從考古資料判斷，釉陶生產並沒有斷絶，只是生產量少了，社會上不大見到而已。同時也因爲東漢以來，尤其三國兩晉以來南方製瓷業迅速發展壯大，到南北朝時，北方瓷業興起，形成北方瓷器系統，並發明白瓷。瓷器的突出發展使釉陶生產受到一定影響，但也促使它進一步提高工藝，向前發展。北方重新發展的釉陶，開始水平不高，還比不上漢代釉陶。在經歷一個相當長的時期以後即到北朝後期，釉陶顯示出蓬勃發展的形勢。根據墓葬出土的資料，釉陶已經不用普通瓦器那種紅泥作胎，而是用高嶺土（北方瓷土）作胎，說明原料和瓷器相同，生產也轉移到製瓷作坊裏來。製瓷作坊在當時是"高檔"產品生產場所，工藝要求嚴格，到北齊出現了釉中掛彩的新工藝，使釉陶工藝發展到一個嶄新的階段。這一成就爲唐三彩的出現奠定了基礎。本章將把三國兩晉南北朝釉陶的情況作一個概括的介紹。

第一節
三國兩晉南北朝陶瓷的成就

這個時期從公元220年開始，一共經歷了三個多世紀，前後共十五個王朝。戰爭頻繁，社會極端動蕩不安。在中國封建社會裏是一個很特殊的歷史時期。中原、關中地區戰爭最激烈，社會經濟遭到嚴重破壞。人民失去了起碼的生產、居住的條件，被逼得四處遷徙，遷到相對安定的邊遠地區。他們將封建社會比較成熟的生產力和生產關係帶到這些經濟比較落後的地區，與當地各族人民結合起來從事生產。許多少數民族聚居的地區，在中原、關中地區移民的帶動下，在這個時期迅速地進入了封建社會，生產力得到飛躍的發展。正是在這幾個世紀裏，長江流域廣大地區的社會經濟趕上了黃河流域。就全中國來說，經濟基礎雄厚了，地區擴大了，手工業的生產也在這個時期出現了一個新的局面。

首先是生產發展的結果，手工業者的社會地位逐漸改善。在這以前，中國手工業者社會地位低於農民和城市平民，沒有獨立的戶籍。漢代有官、私手工業作坊，勞動者是奴隸、刑徒、被奴役的工匠和農民，他們被緊緊地束縛在作坊裏。三國時期，各個統治集團，在戰爭激烈的情況下，要維持政權，就必須採取措施發展經濟，發展手工業生產。他們很注意把戰爭中流散的手工業者、俘虜來的工匠、農村按季節出來作手工的手藝工匠控制起來，稱爲"百工"，百工已經不是奴隸，法律規定他們有家庭和獨立的戶籍，但控制很緊，身份仍微。社會手工業生產逐漸恢復，但發展不快。瓷器生產的情況可以從一個側面反映出來。從考古工作者發掘的東漢末年至三國時期的墓葬出土物了解，瓷器出土極少，而且都來自南方。如洛陽燒溝發掘的二百多座漢墓只有一件瓷器②，洛陽士孫松女墓出土的淺綠色瓷器也是浙江地區的產品。

西晉垮台以後，五胡各族在中原建立的政權非常迫切要求獲得手工業工匠。辦法是由"典府少匠"强行徵發，集中管理③。北魏時，手工業者被稱爲雜戶、伎作戶，按軍事編制集中起來，固定在作坊裏④。從魏文帝開始有所放鬆⑤，允許手工業者自己經營。身份卑微的工匠可以"階

①見《隋書》卷六十八列傳第三十三《何稠》。
②見《洛陽燒溝漢墓》科學出版社。
③《晉書》卷一百四《石勒載記》。
④《魏書》卷二《太祖紀》天興元年（398年）"徙山東六州民吏及徙何高麗雜夷三十六萬，百工伎巧十萬餘口，以充京師。"
⑤《魏書》卷七上《高祖紀》延興二年（公元472年）四月詔："工商雜役，盡聽赴農"。太和十一年（公元487年）又下詔："四民欲造，任之無禁。"

借元勳，以勞定國"，根據他們貢納錢財的情況，給以一定的地位或官職，在這個時期有的手工業者甚至發了大財，達到積資財巨萬的地步⑥。到北魏末期，對工匠的控制進一步削弱，工匠的身份又有提高⑦。北齊時期（公元550－577年）就免一些伎作戶爲"白戶"並"一准平人"⑧。手工業者社會地位的提高，隨着社會經濟的發展越來越快，北朝後期對手工業勞動者實行輪番上役，北齊時期開始部分地改爲"納資代役"⑨。到唐代，這種制度進一步擴大，"輸利授職""輸錢於官，以獲品秩""舉其名而徵其資，以給郡縣之官"⑩。

南方地區由於三國以來的開發，手工業作坊很多，南朝也開始實行"皆資僱借，以成其事。"產生了封建社會的僱傭工匠，後期也開始出現了納資代役的制度⑪。封建僱傭工匠制度的出現，有利於專業手工藝隊伍的形成。而納資代役制度的出現，使統治者不必費事地去經營效果不好的手工作坊。手頭控制了錢，就可以按照自己的需要去購買本國各地，乃至外國生產的奢侈用品。這就開始動搖了中國封建社會裏統治者、官僚機構對於手工業者徵發徭役的傳統。南朝時生產關係中，一些有利於生產發展的有利因素繼續出現。例如出現了政府出錢，依時價付款，購買民間貨物的和市制度⑫。和僱與和市制度盡管剛剛出現，還沒有普遍實行開來，但它的出現却部分地反映了商業、手工業和農業的發展達到一個新的水平。手工業作爲完整的封建經濟的組成部分，顯得相當地活躍。和僱和市這些現象是封建剝削的特殊形態⑬，但在一定程度上說明手工業勞動者的人身依附關係削弱，社會地位的提高。封建制度下，手工業生產除了官營手工業作坊以外，總是分散自行經營，不管剝削如何殘酷，一般正常的情況下，總還必須使剝削維持在一個比較固定的份額上，從而保證手工業工匠，對於自行經營過程中，發展自己的經濟抱有幻想，並因而產生一定的興趣，束縛勞動者的人身依附關係的削弱，社會地位的提高，可以使手工業工匠有較多的時間和較大的自由，用他們的技術或擁有的資料組織生產，精細加工，供市場需要，牟取利潤。這些因素自然也有利於陶瓷生產的發展。

三國兩晉以來，我國的手工業發展的速度有加快之勢，冶鐵、煉鋼、鑄銅等金屬加工發展很明顯。東漢以來用煤作燃料進行金屬冶煉推動了金屬工藝的發展。由於有了堅硬鋒利的工具，適應人們宗教崇拜的需要，像雲崗那樣巨型石窟藝術鑿成了。南方氣勢雄偉，雕琢精細的六朝石雕大量湧現。北方美化生活用的石雕工藝，精巧玲瓏，像北魏司馬金龍墓出土的漆屏風柱礎，以及同時出土的石硯說明精美的浮雕藝術取得高度的成就⑭。這些都與當時的生產工具密切地聯繫在一起。用水力加工原料的水排、石碓等工具，從東漢發明以來，在魏晉南北朝得到推廣，陶瓷手工業的原料加工中也逐漸採用。

兩漢以來釉陶工藝已有相當發展，那時就能根據銅、鐵等金屬的特性配製出翠綠、深綠、栗黃、褐黃、醬色、黑色等釉。配釉是一門化學工藝，配釉技術的提高和化學知識關係密切。三國兩晉南北朝是我國化學史上取得成就的重要時期，煉丹術蓬勃發展，煉丹家們經常接觸汞、石英、長石、琥珀、瑪瑙、錫、鉛等金屬和非金屬物質，對於這些物質的加工調配和冶煉尋找出不少新的方法。甚至還可能吸收鄰國配製琉璃的工藝。東晉葛洪在《抱朴子》內二中說："外國作水精碗，實是合五種灰以作之，今交廣多有得其法而鑄作之者。今以此語俗人，殊不肯信，乃云水精本自然之物，玉石之類，況乎世間幸有自然之金，俗人何嘗信其有可作之理哉？愚人乃不信黃丹及胡粉是化鉛所作。又不信騾及駏驉是驢馬所生，云物各自有種，況乎難知之事哉！"這些成就都可以直接用到陶瓷的配釉上去。從事煉丹的方士社會地位也不高，他們容易和陶瓷等手工工匠們接觸，互相交流，配釉工藝自然就會提高。釉陶工藝的提高，生產由普通粗陶轉移到用高嶺土作胎的瓷器作坊中去，各種顏色釉、無色透明釉（白釉）、釉中掛彩等方面的成就就是在這樣的社會環境中取得的。

就陶瓷生產工藝本身來說，有一個促使其技藝提高的條件，就是三國兩晉南北朝時期陶瓷生產和流通比較活躍。南京趙士岡墓出土一件刻有"赤烏十四年"（公元251年）銘款的青瓷虎子，在器物身上刻有："赤烏十四年上虞師袁宜作□"的銘文。瓷器上出現專門的製瓷工匠的名字，說明社會上出現了專業的工匠，他們在社會上被尊稱爲"師"。這種匠師受到一定的尊重。根據上面的刻字，這件虎子是在浙江上虞生產的，在南京地區的墓葬裏出現。上虞和南京距離不近。可能是墓主人從上虞買回南京，也可能是手工業作坊

⑥見《洛陽伽藍記》卷四。
⑦《魏書》卷十一《前廢帝紀》普泰六年（531年）三月詔："百雜之戶，貸賜民名"。
⑧見《北齊書》卷四、八。
⑨見《通典》卷三十五。《周書》卷三十五《裴俠傳》。
⑩《通典》卷三十五。《新唐書》卷四十六《百官志》："內中尚巧匠無作則納資"。
⑪《南齊書》卷二十六《王敬則傳》。
⑫《南齊書》卷三。
⑬唐長孺：《魏、晉至唐官府作場及官府工程的工匠》，《魏、晉南北朝史論叢續編》。
⑭山西省大同市博物館等：《山西大同石家寨司馬金龍墓》《文物》1972年3期。

主或商人將瓷器弄到南京市場出售。1970年江蘇金壇縣出土一件青瓷扁壺，一面刻"紫（此）是金浦也"，另一面刻"紫是魚浦也""范休可"工匠名"坤"。金浦是上虞縣境的白馬湖。這件三國時期的青瓷也刻出產地、工匠姓名。上虞生產，金壇發現，同時表現了瓷器商品的流通情況⑮。

製瓷作坊的佈局也發生了變化，漢末至三國時期瓷窰生產地在上虞、寧波（鄞縣）、永嘉等地發現，近年來曾經發現過東漢時期的龍窰，這是我國南方燒製青瓷的大型窰爐，生產數量相當大，說明瓷器生產水平已經達到一個新的水平，但是瓷窰發現不多，生產瓷器尚不夠普遍。三國時期南方青瓷生產發展比較快，封建官僚貴族們用青瓷來殉葬的數量超過東漢，例如湖北省武昌市蓮溪寺發現的吳永安五年（公元263年）校尉彭盧墓出土青瓷器有壺、雙耳壺、缽、雙耳大罐、盆、雙耳罐、小碗、雙耳小壺、甑、灶、井、獸、雞舍、羊舍、鴨舍、倉、碓等達29件之多⑯。陶器數量佔極少數。江蘇省溧陽縣吳鳳凰元年（公元272年）墓出土的殉葬器物除銘文磚以外，全部是青瓷器⑰。這樣的作品過去在北方多用低溫釉陶燒出，現在北方見不到了，而南方則用青瓷燒出。

西晉青瓷作坊範圍顯著擴大，浙江的上虞、紹興、永嘉、金華、鄞縣均有瓷窰發現。東晉就由浙江擴大到江蘇的宜興均山一帶。在江西的豐城等地也有早期瓷窰遺址發現，到南朝時期在長江中游、上游的湖北、湖南、四川福建的福州、泉州等地均有窰址發現。

青瓷器皿在南方比較普遍，人們用於殉葬的明器也發生了變化。漢代用釉陶作出祭器、生活用具、塢壁、樓櫓、水榭等建築模型、豬圈、羊圈、狗舍、雞舍、鴨舍、鵝舍、各種動物、家禽形象，到三國兩晉南朝都用青瓷作出。三國以來在強豪地主、封建上層官僚集團人物的墓葬中常有一種象徵財富的穀倉罐，上面有多層樓廊建築、巨甕、神碑、飛鳥、水獸以及守衛的部曲武裝等。不盡如此，甚至人們居住的院落模型都用瓷器燒出來。例如湖北鄂城發掘的東吳孫將軍墓中有一件建築模型，平面呈橫長方形，外繞圍牆，牆頭有雙坡簷頂，圍成一個院落。前牆正中開大門，上設門樓一座，五脊無殿式頂，頂面作出瓦愣和溝槽，簷出瓦當，四壁均開有窗，樓頂內壁刻"孫將門樓也"。圍牆四角各設一碉樓，屋頂與門樓同，頂下僅左右兩側有牆，並在一側有窗，大門內正面有堂，左右各有一廂房，正房兩側也有廂房，在正房後面的後門兩側又各有一間廂房，各房的門都開在前壁，正房朝前，廂房沖院內，屋頂均與門樓相同，脊端上翹，燒成的溫度很高，瓷化程度相當好⑱。

根據對浙江、江蘇、湖北、四川、雲南、福建、安徽、湖南、廣東、江西、山東等省從三國至南北朝360多年間109座有紀年墓葬出土的殉葬品統計，沒有一件釉陶作品。從粗陶和瓷器來看，青瓷佔絕對多數，粗陶佔一定比例，與青瓷相比，比例佔的很小，而且青瓷燒出建築模型一類的作品不少。有的一座墓出土青瓷器多達29到30件⑲。漢朝出現釉陶最多的河南省，發掘了魏正始八年（公元287年）墓，地點在洛陽市十六工區澗河西岸、洛陽西晉太康八年（公元287年）墓、洛陽西晉元康九年（公元299年）墓、晉賈皇后乳母徐美人墓。從這些墓葬情況看，南方在三國兩晉南北朝的將近四個世紀裏沒有發現釉陶作爲殉葬品。北方的魏、西晉墓葬中也沒有發現釉陶。分析其社會原因，有兩點值得注意。第一，作爲釉陶的發源地和主要生產地的北方，遭到戰爭的破壞，這種工藝要求相當高的釉陶手工業處於衰退狀態，所以統治集團的官僚、顯貴的墓葬中自然就發現不了。第二，這個時期是南方瓷器迅速發展和取得新成就的時期，瓷器大量生產，除生活用具以外，就是統治者要求作爲財富象徵，用以殉葬的那些模型也用瓷器作出，能滿足厚葬之需，南方盡管戰爭很多，但商品交換、貨物的運輸並沒有中斷，所以南北各地墓葬中青瓷發現特別多，釉陶沒有發現就是這個道理。但是，釉陶在工藝上和瓷器聯繫十分密切，不可能在瓷器生產迅速發展的時期，釉陶長期消失。文獻稱釉陶爲琉璃，《晉咸康起居注》曰："詔賜遼東段遼琉璃盌。"崔豹《古今注》曰："魏帝以車渠石爲酒盌。"只是考古中沒有發現。瓷器由於原料的特性，在加工條件不完備的封建社會前期，可塑性受到一定限制，在滿足人們需要的產品方面，尤其在塑造一些表現意識形態的內容，沒有釉陶的表現力強。因爲釉陶燒成溫度低，不像瓷器那樣需要高溫，所以成品，特別是結構複雜的作品容易燒成，成本也比較低。封建社會人們追求殉葬品越來越多的情況下，釉陶必然會重新發展起來。

⑮李知宴：《鎮江出土文物中的瓷器》《中國歷史博物館刊》1986年8月期。

⑯湖北省文物管理委員會：《武昌蓮溪寺東吳墓葬清理簡報》《考古》1959年4期。

⑰南京博物院：《江蘇溧陽孫吳鳳凰元年墓》《考古》1962年8期。

⑱鄂城縣博物館：《鄂城東吳孫將軍墓》《考古》1978年3期。

⑲平江許志范：《江西吉安縣南朝齊墓》《文物》1980年2期。

第二節
北朝釉陶的恢復和新工藝的出現

公元五世紀以來，也就是南北朝開始以後，中國北方社會局部地區漸漸平靜下來。在漢族與各族人民的共同鬥爭中，生產力破壞的情況逐漸停止，生產也有所發展。在農業逐漸恢復，保證人民有起碼的生活和生產條件時，手工業緩慢地復甦了。陶瓷手工業是與人民生活聯繫最密切，最古老的手工業，因爲它是人民一天也不能缺少的生活用具。陶瓷手工業作坊都是建立在出產原料的山鄉。只要有原料、燃料、水源，作坊建設不困難，生產容易恢復。這些地方受城市政治風雲影響小，戰爭也不容易破壞它們，就是戰爭波及到作坊地區，戰爭一過，無人管理，更沒有官吏的干涉和橫徵暴斂，有製陶傳統的民衆就會築窰燒陶。一般來說陶瓷生產的恢復比城市手工業的恢復要早，要快一些。同時整個社會冶煉、化學新工藝發明出來，陶瓷也能接受，使陶瓷生產創造新品種，有利可圖。在迅速發展的南方製瓷業的影響下，北方製瓷體系建立起來了。在山東淄博發現了北朝時期的燒瓷窰址。河北省內丘縣城周和臨城的陳劉庄，即唐代著名的邢窰的範圍裏，發現了早期的窰址，將產品和北朝時期墓葬出土的青瓷比較，無論從造型、釉質、釉色方面分析都基本一致。硅酸鹽化學工作者將河北景縣封氏墓出土的青瓷，用化學測定分析，得出的結論，認爲這些瓷器和南方青瓷有別，瓷胎原料屬於北方瓷土的範圍⑳。從考古發現的北朝墓葬、遺址裏出土的作品在造型、釉質、釉色等外觀效果方面也不同於南方，有獨特的藝術風格㉑。釉陶的生產在北朝時期也出現了。開始出現的低溫鉛釉陶器和漢代的釉陶一樣，在普通泥質粗陶上施釉，然而製作工藝沒有達到東漢時期的水平。但北朝釉陶發展的速度加快了。不但水平不斷提高，而且逐漸和普通陶器製作分開了。在所用原料、質地和工藝特徵方面與瓷器接近起來。生產逐漸轉移到製瓷作坊中去。到北朝後期，釉陶以完全嶄新的面貌向前發展。

1965年9月，在遼寧省北票縣西官營子發掘了一座大墓，墓主人是遼西公車騎大將軍大司馬范陽公錄尚書馮素弗。這座墓出土了許多殉葬品，在這些殉葬品中有一件低溫鉛釉的釉陶壺，高32.3厘米，胎土是紅色陶土，和漢代釉陶沒有多大的差別。有一點不同的是胎體內有人工加進的明顯的細砂，胎色呈紅色與黑灰色，這是由於焙燒時火焰不均勻的關係。施釉爲黃綠色鉛釉，肩部的釉層較厚。造型爲淺盤形口，細頸，形體粗大，腹徑和通高幾乎一樣，腹體滾圓。這種造型已經和東漢釉陶同類器物造型不同了㉒。這座墓共有殉葬品470餘件，陶器就有40件，而釉陶製品只有一件，說明釉陶生產在社會上不發達。馮素弗死於北燕太平七年（公元415年），尚處於十六國晚期，這是三國以後北方發現最早的釉陶器。

山西省大同市博物館和山西省文物工作委員會1765年至1966年發掘了大同石家寨的司馬金龍墓，司馬金龍死於太和八年（公元484年），其妻姬辰死於延興四年（公元474年）。司馬金龍官居持節侍中、鎮西大將軍、吏部尚書、司空、冀州刺史、瑯琊康王。這座墓殉葬品極多，單是俑類就達三百多件，木俑2件，還有不上釉的陶俑（女俑）15件，釉陶佔絕對多數。釉陶俑中有武士俑122件，騎馬武士俑88件，男俑113件，胡俑8件，女樂俑12件，形體高大，因太殘破看不清形象的俑類13件。小馬俑、馱糧馬俑、牛、羊、猪、狗、雞、駱駝、鎮墓獸等俑類，還有生活用具，如刻有蓮花圖案的器蓋，燈座等。

這批陶俑都是普通的紅色陶胎，和漢代釉陶質地完全一樣。有的形體很高大，一種大俑幾高達54.5厘米。大陶馬高30.2厘米，長41.6厘米，就是家禽小雞也有高10.4厘米，長8.9厘米的。

在造型上人物形象純係北方打扮，身材都比較魁偉，如武士形象頭戴尖錐形盔，身穿圓領窄袖長衣，外罩鎧甲，右手握拳曲舉，左手有的貼身下垂，有的握拳平舉，拳眼向上，都有孔眼，似有執物。而騎馬俑爲鎧馬武士，人馬鎧甲俑在釉面都繪白色寬條，鈎紅邊，或繪黑色鱗片紋及斜方格紋。還有一種人馬不披甲，武士戴雞冠形風帽，這可能是輕騎兵的形象。男侍俑，係文俑，頭戴風帽，穿斜領窄袖長衣，腰束帶，有的披風帽，拱手站立，態度謙恭。女俑出現了頭梳高髻，外似包巾，下垂至肩，穿斜領窄袖長衣。雙手平舉於胸前，有的手下垂，似執物侍俑。還有一種女俑，塑的比較修長，頭梳高髻，束十字帶形，外面似乎也包巾，衣着同前，雙手藏於袖內

⑳周仁、李家治：《中國歷代名窰陶瓷工藝的初步科學總結》《考古學報》1960年第1期。
㉑李知宴：《三國兩晉南北朝製瓷業的成就》《文物》1979年2期。
㉒黎瑤渤：《遼寧北票西官營子北燕馮素弗墓》《文物》1973年3期。

，舉於胸前。女樂俑，大小形象均有，大的高約20.5厘米，小的高約15—17厘米，衣着和前面相同，只是塑成各種形象的踞坐姿態，如雙腿並排踞坐，或右腿前斜踞坐，有的雙手向左側舉作擊拍狀。

在司馬金龍墓中出現了胡人形象的陶俑，他們頭戴風帽，身穿圓領窄袖長衣，側擺開叉。模樣是深目高鼻，畫黑色鬍鬚，形體高大，雙手向前平舉或左手上屈，强壯有力，在牽馬或牽駱駝。

動物形象，如陶馬塑造得渾圓粗獷，四肢粗短，具有北方蒙古種馬的特點。獅、狗、羊、豬一類手法簡括，有寫意的特點。如豬的形象細部特徵不如漢代釉陶豬那樣細膩，只是把公豬塑得比較大，母豬塑得比較小，一大一小，放在一起人們自然就能分辨其雌雄來了。駱駝和牛形象，線條起伏，注重神態的刻劃，相當生動（本書彩圖19－25）。

這批釉陶的釉有紅褐釉、黑褐釉或黃褐色釉，還有綠釉，有的泛銀色，有的泛黃色。釉色泛銀光是土化作用，釉層析離出來的沉積物堆積的結果，其他顏色是由於在釉料裏分別加入鐵、銅含量的多少不同，在焙燒中出現的。這批作品沒有作彩，在釉層中也沒有彩色的出現，而是上釉時工匠們有意把釉層製成有厚有薄，厚薄相隔，燒成以後作品釉面出現深淺不同的色彩效果。國外有的學者由於沒有看到實物，就將這種釉陶色彩效果稱爲三彩，從司馬金龍墓出土的實物看，不是三彩釉。但是可以看出工匠們是在採取措施追求釉面的彩色效果。

部分釉陶作品在燒成以後，在釉面用彩繪原料繪上白色寬條，並鈎出紅邊，或繪黑彩鱗片，斜方格紋等。大同市博物館在發掘報告中說："那種高30.5厘米，長41.6厘米規格的釉陶馬，釉色有深綠色、淺灰、乳白、深褐夾黃綠等。"㉓不過我們所看到的實物，釉色混濁，色彩效果極差，只有隱隱地看到一點顏色。還有在燒成的釉陶釉面上，用白色勾畫寬帶條紋，用紅彩鈎邊，或者用黑彩在上面繪鱗片、斜方格紋。這也是工匠們追求釉面出現華麗藝術效果的措施。釉陶藝術在色彩方面的創新是必然的了。

在大同市鎮川鄉方山發現北魏第四代皇帝文成帝的皇后陵，即永明皇后馮氏的永固陵，出土有白釉陶壺殘片（見《文物》1978年7期），永固陵建於太和八年（484年），馮氏死於太和十四年（490年），與司馬金龍墓相距只有六年時間，釉陶質量就明顯提高。

一座墓裏出現三百多件釉陶作品，白釉陶燒成，它生動地證實了釉陶的恢復。恢復的速度是驚人的，這是漢朝任何一個時期所不能比擬的。

1973年4月至8月，山西省文物工作委員會在山西壽陽縣西南賈家莊發掘了北齊大官僚庫狄迴洛的墓葬，他身居使持節都督定瀛濟恆朔云六州都諸軍事定州刺史太尉公。他與妻妾合葬於河清元年十二月（公元562年），該墓殉葬品有金器、玉器、瑪瑙器、鎏金銅器、鐵器、釉陶器、陶器、骨器、漆器、陶俑和動物模型共三百多件㉔。對研究北朝時期的生活用具有重要價值。這座墓出土釉陶共三十三件，有蓮花寶相花紋尊七件、盤七件、碗八件、杯八件，盒四件㉕。這批釉陶作品的特點是用白色的北方高嶺土（坩子土）作胎，胎土厚實，原料加工不太細，和瓷器不一樣，沒有燒結，吸水性强，胎體表面施青釉，由於用氧化焰焙燒，釉色不純，青釉成黃綠色。這座墓葬的發掘和永固陵的釉陶的發現有十分重要的意義，特別是釉陶製品是一個標誌，標誌着釉陶工藝的一個大變化。這個變化正是唐三彩釉陶所需要的。

第一，用製陶原料，即白色高嶺土（坩子土）作胎，完全不用粗陶（瓦器）的普通紅土作原料，和唐三彩的胎體原料一致。

第二，用氧化焰焙燒，也與唐三彩一樣。氧化氣氛能穩定胎體顏色潔白，在上面施釉，釉層也能保證潔白了。胎、釉都潔白的作品就能保證釉中加入呈色金屬元素之後，燒出絢麗多彩的作品來。唐三彩的燒成，工藝上就有保證了。永固陵和庫狄迴洛墓出土的釉陶標誌着北齊時期釉陶工藝已經以嶄新的面貌出現了，中國釉陶工藝經過將近七個世紀的發展以後，進入一個新的發展時期。但是，永固陵和庫狄迴洛墓的作品只是處於這種發展的最初階段。其特點是它和北方這個時期的瓷器一樣，胎體厚重，質地粗糙，胎體的顏色白得不夠純淨，白中泛黃，有明顯的氣孔，雜有細小的砂粒。胎面也沒有施化粧土，沒有精細的加工，在這樣的胎體上不可能作出明亮的釉面來，也不容易在它上面再進行藝術處理。其次是釉層厚，釉中含鐵份太高，有褐黃色的流釉現象，釉面顏色不夠潔淨美麗。

㉓山西省大同市博物館等：《山西大同石家寨北魏司馬金龍墓》《文物》1973年3期23頁。俑、陶畜其他生活用具簡表。

㉔王克林（山西省文物工作委員會）：《北齊庫狄迴洛墓》《考古學報》1979年3期。

㉕見《考古學報》1979年3期390頁，圖一二。

第三，是作品上有貼花裝飾，花紋粗獷，有石刻浮雕的藝術效果，加之釉面光澤好，又有波斯金銀器工藝的一些內容，所以該墓的釉陶很新穎。

山西省考古研究所、太原市文物管理委員會從1979年4月至1981年1月在太原市南郊晋祠公社，汾河以西，懸甕山東側發掘了北齊大貴族、鮮卑人婁叡的墓葬，年代是北齊武平元年（公元570年），婁叡爲北齊故假黃鉞右丞相東安郡王，是一個地位顯赫的大貴族，他以大將軍、大司馬統領全軍，以太傅、太師兼錄並省尚書事、並省尚書令，其姑爲高歡的嫡妻。這是一座保存完好，規模巨大，有寶貴史料價值的北朝大型墓葬。這座墓對研究南北朝時期陶瓷的發展有重要意義。

婁叡墓出土了107件陶瓷器，佔出土文物總數的12%；其中青瓷和彩釉陶器76件，佔全部出土物的9%，這些都是生活用具或與生活用具相同造型的殉葬器物。青瓷只有碗一種，其餘都是低溫釉陶。這些低溫釉陶品種有尊、瓶、壺、盤、盂、碗、盒、燈、盞托、扣盒等十個品種。這樣多的器物成套出現，其組合之豐富，更反映出北朝統治階級上層人物生活和殉葬時極力追求釉陶製品。這座墓葬出土粗陶31件，不到青瓷和釉陶的二分之一。其中倉、碓、磨、灶、厠所等模型和建築用的瓦當，佔相當比重，粗陶中傳統的可以作生活用具的作品有尊、瓶、壺、碗等少數作品。顯示出粗陶在貴族的生活、殉葬或其他方面的地位已經不那麼重要了，這是一個新的趨勢，到唐代更見明顯。

婁叡墓出土的釉陶，有的胎體很堅硬，有的比較鬆軟，共同的特徵是白色胎體，用北方瓷土作原料，淘洗、磨細、捏煉等工藝都不充分，由於原料加工不充分，胎體中有的地方較細密，有的地方又有明顯的氣孔，可以觀察出雜質和細砂。釉是北方的透明釉，顏色較淡，有淡黃、茶黃與淺黃綠色等各種色調。胎體的堅硬與鬆軟並不是本質上的差別，更不是有的屬於瓷器，只能屬於陶器，而是這些作品的坯件入窰焙燒時，或者是放在窰裏的位置不同，或者是燒窰工匠控制溫度的技藝水平不一樣造成的，如果在窰裏坯件放在窰的正中，溫度比較高，時間稍長一些，其胎體燒成較好，出窰以後就堅硬，胎質也白一些。如果放在窰的邊緣，或窰尾，火焰不能燒得很正，或工匠燒窰時時間掌握得短，火候燒得不夠，出窰以後胎體既不漂亮，也很粗軟。而釉的顏色，呈色物是鐵和銅，特別是自然配料物中所含的鐵的成分。更主要的是，窰中的氣氛，這批作品看來都是用氧化焰燒成，所以都是發黃色，而氧化焰控制不夠穩定，因此影響釉色效果，如果空氣中有水分，則氧化不好，釉陶就發灰，發青。就像今天一些地方仿製唐三彩藝術品一樣，有的堅硬像石頭，有的鬆脆如石膏，釉色也有很大差異，其實原料都是一個配方配製的。這些情況說明釉陶工藝尚不夠成熟，但比起司馬金龍墓的釉陶作品來說，工藝的進步還是明顯的㉖。婁叡墓出土的釉陶水盂，製作精細，釉中掛了七道綠彩、七道黃彩，流動浸潤自然，色彩鮮豔醒目，是前所未見的（見《文物》1983年10期10頁圖10，11頁圖二五至二八，圖版柒1－3）。這件彩釉水盂的發現，標誌着新工藝的出現。這批釉陶作品從釉的光亮和氣泡看，裏面加了不少的鉛作助熔劑。其造型的粗獷雄偉，裝飾的華貴，富有摹仿金銀器上鏨鏤的工藝內容等，都與韓裔、庫狄迴洛兩墓出土的釉陶相似，地理範圍相距很近，宿白先生指出："估計這種鉛釉陶器的產地，應在北齊北都附近。"㉗山西是我國陶瓷重要生產地，現在已經發現許多古代窰址，經過考古工作者的努力，在山西一定可以找到早期陶瓷窰址。

1971年5月，河南省博物館等單位在河南省安陽市發掘一座北齊武平六年（公元575年）的大墓，墓主人是驃騎大將軍，開府儀同三司，涼州刺史范粹。該墓出土青釉、白釉瓷器，白釉掛彩、醬釉陶器十三件㉘。這是在年代順序上緊接婁叡墓的又一座重要的北齊貴族官僚大墓。這座墓在陶瓷發展史上有重要的科學價值，引起學術界的高度重視。其特別有意義的是，該墓發現了我國最早的白瓷。它標誌着我國瓷器生產進入一個新的歷史階段。其釉陶製品比婁叡墓更成熟，婁叡墓只有一件掛彩作品，范粹墓有幾件，數量明顯增多，如長頸瓶、四耳罐、碗等。其淡黃、醬褐、白釉掛綠彩等品種相當複雜。特別白釉綠彩長頸瓶，侈口，圓唇，長頸，肩部豐滿，上腹圓鼓。腹部結構線條特別飽滿。胎體潔白，施白釉，釉質光潤明亮，釉面潔白乾淨。在肩腹一側很流暢地掛數道綠彩，深淺有緻，流動浸漫自然。表明釉陶掛彩技術的提高，也表明對金屬的呈色機理掌握更準確。這就爲著名的唐三彩的製

㉖山西省考古研究所、太原市文物管理委員會：《太原市北齊婁叡墓發掘簡報》、宿白：《太原北齊婁叡墓參觀記》、馮先銘：《從婁叡墓出土文物談北齊陶瓷特徵》、李知宴：《北朝陶瓷研究的新資料》《文物》1983年10期。

㉗《文物》1983年10期28頁。

㉘河南省博物館：《河南安陽北齊范粹墓發掘簡報》《文物》1972年1期；安陽縣文教衛生管理站：《河南安陽發現的一座北齊墓》《考古》1972年1期。

[illegible]

39 [illegible]：《[illegible]出土的[illegible]》[illegible]古1972年5期

30 [illegible]：《北[illegible]的初步分析》《文物》1980年7期

[illegible]

周到：〈河南濮陽北宋李雲墓出土的瓷器和墓誌〉《考古》1964年9期

[宋]周[illegible]：《[illegible]》卷二，[illegible]

上田恭輔：〈中國陶瓷的時代研究〉轉引自[illegible]：〈古代的[illegible]〉《文物》1959年6期

第三節
釉陶藝術的新啓示

三國兩晋南北朝（公元220－581年）將近四個世紀裏，釉陶經歷了一個停滯、恢復和發展的漫長的過程。在這個過程中釉陶藝術發展有以下幾個方面是突出的，它對中國工藝美術的發展有一定的啓示作用。

第一，和漢代釉陶相比，題材廣泛得多了，客觀上促進釉陶工藝不斷創新。漢代釉陶生活用具種類少，而且大多數是摸仿青銅器的造型，裝飾花紋也與青銅器上的花紋類似。在製作工藝上很受那些莊重銅器的局限。所以釉陶的生活用具種類不多。花紋也缺少生活的眞實內容，許多裝飾題材按照《山海經》裏古代神話傳說和神仙故事中，虛構內容作出來的，只能滿足統治階級上層人物精神生活的需要。三國兩晋南北朝發展起來的釉陶，完全突破了這個局限。就以生活用具的製作來說，品種越來越多。同時代的陶器、瓷器、金銀器、銅器、漆器、玻璃器（如扁壺，形製來源於古埃及或羅馬）的形狀和裝飾，都能用釉陶製作出來，一些供佛的人們喜愛的蓮花形象，不但在裝飾花紋中廣泛應用，有的器物造型也像一朵蓮花。這就使釉陶的製作開始從生活多方面的需要出發，滿足人們實際生活的需要，所以表現力更强了。裝飾技藝更是活潑得多。劃花（在平面上的線刻）、刻花、鏤刻、浮雕、粘貼、模印、捏塑等技術全都有所運用，盡管比不上唐代那麼高超，但作爲新的起點，是值得注意的。裝飾的區間也不像漢代釉陶那樣局限於器物腹部最圓鼓的一部分，而是不受拘束，多層次，多內容，比較新鮮活潑。裝飾的內容擺脫了神秘的色彩，而是生活中所見的花草、動物、禽鳥、人物故事。很平常，人們看了能認識，好理解，這樣就會使裝飾藝術易於開闊起來。

第二，漢代釉陶人物形象極少，僅就所能看到的一些人物來看，雖有不同的動作、姿態，但仔細比較，尤其和三國兩晋南北朝後期的釉陶人物相比，首先是面目刻劃不細膩，男女老幼變化不大。人物的性格沒有表現出來。舞蹈雜耍這些中國民間傳統的喜聞樂見的形象，在塑造上也是靜止的，和周圍環境聯繫不多，環境對表現對象的烘托不夠。動物、家禽等形象多用模製，各個動物之間的性格不特出，形象比較抽象。南北朝時期釉陶人物的內容很多，文吏武將，貴族奴婢，胡人形象，各不相同。司馬金龍墓出土的各種形象的馬塑造得渾圓粗獷，四肢粗短，北方蒙古種馬的特點一望便知。獅、狗、羊、豬一類作品，雖然簡潔，但特徵特出，頗有個性。狗的形象不像漢代釉陶那樣的脖子和身子一般粗，那樣抽象誇張，而是頭、頸、身、腿比較符合比例，有的張嘴望天，有的口含食物，比較寫實。庫狄迴洛墓出土的貼花尊、范粹墓中的扁壺、李雲墓中的刻花四耳罐，從造型到裝飾一切都比漢代釉陶明朗，平易近人，容易理解，有生活氣息。這些特有的生活氣息是時代賦予的。北方少數民族入住中原，漢人刻板的思想束縛沖破了，工藝活躍，內容清新。釉陶工藝中寫實風格的出現，把釉陶工藝的表現力提高到一個新的水平。

第三，中外文化藝術的交流，使南北朝釉陶藝術的提高獲得新的推動。三國兩晋南北朝，尤其是南北朝時期，中國和葱嶺以西的西域各國往來頻繁多了。中國絲綢等工藝品源源不斷運往波斯、阿拉伯和羅馬。西域各國的生活用具、工藝品也大量進入中國。特別是北朝地區這種交流史不絕於書，考古發現的實物也很多。北朝與鄰國的交往中波斯是很特出的。北朝正處於波斯薩珊王朝最興旺的時期。波斯處在東西方文化工藝的交滙所在地，在整個中世紀的經濟、文化、工藝水平都很高。由於它在地理上是東西方的陸、海交通樞紐，這裏的商品貿易特別發達。南北方的文化、藝術、工藝滙集到這裏，容易與本地文化結合起來，而創造出燦爛的波斯文化。

波斯和北魏關係很密切，貿易和人員的往來頻繁。北魏的都城平城（今大同）㉞地區居住了不少中亞、西亞的商人、僧侶、工匠和藝術家，尤其商人有“貲財巨萬”之稱㉟。北魏統治者很欣賞西域的珍奇寶貨。“西域記曰疎勒王致魏文帝金胡瓶二枚，銀胡瓶二枚。”（《太平御覽》卷七五八）。這些貨物通過西域或中國商人長途販運，大量蓄聚於此。《南齊書》描寫北魏宮廷的陳設和高級用具時說：北魏宮廷“坐施氍毹褥、前施金香爐、琉璃鉢、金碗、盛雜食器，設客長盤一尺，御饌圓盤廣一丈。”㊱也就是中亞的毛織品，大秦的琉璃器㊲、波斯薩珊王朝的金銀器、銅器。正是這些金銀器、銅器、玻璃器的造型、裝

㉞平城即今天的大同市，北魏道武帝拓拔珪於天興元年（公元398年）定都於此。
㉟道宣《續高僧傳》卷十六《佛陀禪師傳》。
㊱《南齊書・魏虜傳》卷五十七，986頁，中華書局鉛印本，1972年版。
㊲根據中國的考古發現，此指玻璃器。



圖12 北齊[illegible]花瓶

圖13 北齊褐釉貼花瓷尊，高45厘米

38 雙獸尊出土的這件器物，我在《北朝陶瓷研究的新資料》一文中在發表時把照片弄錯了，特在此改正。見《文物》1983年10期38頁。

39 李知宴：《三國兩晉南北朝陶瓷的成就》，《文物》1979年7期

40 《北齊書．魏收》：《魏書》卷一百零二〈西域傳〉，中華書局鉛印本，第六冊2275頁

第四節
隋代瓷器的發展和低溫釉陶的關係

[illegible]

圖14 隋代[illegible] 高28.3[illegible]米。

圖15 左：[illegible] 高64[illegible]米
右：[illegible] 高63.2[illegible]

[illegible]

圖16 隋陶彩繪胡人駕牛車模型 高51.5厘米

圖17 隋陶騎駱駝，高50厘米

圖18 隋陶彩繪胡人騎駱駝俑，高46.8厘米

圖19 隋陶彩繪臥羊：高10.8厘米

第四章

唐三彩發展的社會條件

釉陶工藝發展到唐朝（公元618－907年）技藝精湛，在社會上廣為流行，甚至作為中國名產遠銷世界許多國家和地區，影響深遠。它那精巧玲瓏的造型，富麗堂皇的裝飾，斑爛多彩的釉色，栩栩如生的人物神情，把釉陶工藝推向它發展歷史的一個高峯，充份發揮了工匠們的聰明才智和創造才能，成為馳名中外的藝術瑰寶。

唐三彩藝術的發展有其深厚的社會根源。當時的唐朝，經濟繁榮，文化藝術高度發達，政治局勢安定，同時唐朝封建統治階級追求奢侈的生活用品，對待死人埋葬時，追求厚葬，而且中外經濟文化藝術的交流，南北各地陶瓷生產的繁榮等種種因素對唐三彩的發展都有關係。在這一章裏將上述情況作一個簡要的歸納，作為三彩發展的背景。

第一節
唐朝經濟文化的昌盛是三彩釉陶發展的社會基礎

唐朝是中國封建社會一個空前發展的時代。國家的統一，社會的安定，促進了經濟的恢復和發展。內地和邊疆各族人民的親密團結，國威的強盛，在當時的世界上，有很大的影響。現在許多國家和地區稱中國人為唐人，可能與此有關。

從國內經濟情況來說，長江流域，包括浙江、福建、廣東、江蘇的廣大地區，經過東晋南朝，隋近三百年的發展，經濟發展到與黃河流域中原地區幾乎相同的水平。湖南、湖北、四川等地區的經濟開發也達到了一個新的階段。唐朝立國不久，鑑於當時經濟凋敝，百廢待興，制定一些政策和措施，以保證經濟恢復，同時可以得到必要的租稅收入，急國家之需。首先實行了均田令和租庸調法。在戰爭中逃亡的豪強富戶遺留下來的田地，部份歸國家控制，部份落入農民手裏。賦役令還規定了服役期的最高限額，納資代役，以庸代役逐步推廣，對農民有益，對手工業生產也特別有利。他們經營的作坊在較長的時間裏不受干擾，生產社會急需產品，有利於專業工匠隊伍的形成和擴大。

唐太宗很注意調節統治階級內部各個地區，各集團的利益，例如關隴集團，關東集團，江南集團的貴族和士族，以及參加過隋末農民大起義的一些有勢力的人物，讓他們參加管理政府，還用江南的知識分子作為他制定政策的顧問。這些措施在穩定社會，緩和衝突方面都起了重要作用。對都督，刺史等官吏注意賞罰，懲治貪官汚吏，約束王公妃主之家，不要過於驕橫放縱。

唐太宗還注意納諫，他重用了魏徵，魏徵是個能為他出謀獻策的人臣，他曾告戒太宗：“兼聽則明，偏信則暗”，就是在唐朝統治相當鞏固的時候，魏徵也非常關心王朝的命運，他常常提醒唐太宗要“居安思危”。

上述措施促使社會安定，經濟迅速好轉，農民有了土地便能安心生產，從貞觀四年獲得大豐收開始，流散的農民逐漸返回鄉裏。唐朝立國之初，時間不長農業生產就由恢復遺到發展，促使中國封建經濟進入了更高的發展階段。

從永徽到開元初期，經過武則天打擊舊式的門閥貴族，提拔普通的庶族份子執掌政權，很多有才能之士在治理國家方面起了重要作用，全國的政治經濟形勢更加興旺。經過一百多年的建設，農民手工業者的辛勤勞動，社會財富迅速增長，從北方到南方各地開鑿湖塘，蓄水灌溉，當時的水利事業一直推廣到邊遠的福州和泉州。新的生產工具如犂、耙、礰礋、磟碡普遍使用。灌溉工具桔槔、轆轤、水車、筒車用於灌田。耕地面積擴大，史書記載："開元、天寶之中，耕者益力，四海之內，高山絕壑，耒耜亦滿"①。唐朝著名詩人杜甫在《憶昔二首》詩中寫道："憶昔開元全盛日，小邑猶藏萬家室，稻穀流脂粟米白，公私倉廩俱豐實，九州道路無豺虎，遠行不勞吉日出，齊紈魯縞車班班，男耕女織不相失……。"②物價長期穩定，從開元十三年到天寶年間，長安和洛陽的米價始終保持在每斗十五文到二十文上下，最賤時達十三文；靑、齊地區米一斗五文，最賤時三文，絹價也一直保持在一匹二百文左右。一件長沙銅官窰靑瓷釉下彩瓷壺標價才五文錢，這是筆者在銅官靑瓷窰址考古時發現的。壺上在釉下用褐彩書價值五文的價目，燒在瓷器上，說明它在長時期裏不會改價。釉下彩瓷器在唐代社會是稀有之物，價格不貴，標價不變，說明社會的安定。

社會經濟基礎發生明顯變化。在唐朝政權下，經濟基礎良好的黃河流域北方廣大地區和已經開發爲富饒的長江流域的南方結合起來，封建經濟的實力，比它以前的統一的朝代漢、晉、隋都更加强大和雄厚。這也是唐三彩發展的良好社會基礎。

隨着社會經濟的繁榮，手工業和商業，尤其高級手工業製品得到發展，青銅製品、金銀器皿、漆器、竹器、木器、牙雕、螺鈿、絲綢織物都達到歷史的高峯。

唐代著名的城市長安、洛陽、揚州、益州、廣州、荊州、相州、幽州、汴州、宋州、涼州、泉州都發展成爲著名的商業城市。它們是水陸交通要冲，手工業產品的集散地。從首都長安到鄉村小鎮，全國各地大小不同的集市星羅棋布。長安和洛陽的市最大。長安有東西兩市，各佔地兩坊，洛陽的市叫南市和北市。長安的西市，發掘其商業區遺跡時發現許多三彩遺物，在揚州唐城遺址裏也發現數量衆多的三彩碎片和完整的三彩器皿③。

手工業產品的銷售，要依靠發達的交通。唐代交通道路貫通全國，修得相當完備的驛道上，每隔三十里有一所驛站，以長安爲中心，東至宋（河南的商丘）、汴（開封），西至岐（鳳翔），沿途排列着店肆，招待過往客商住宿，遠行數千里，不必携帶兵器。從長安往南可達到荊（江陵）、襄（襄陽）、長沙、廣西。往北可至太原、范陽（北京）、西南達到四川。水路交通則主要依靠南北貫通的大運河、長江、淮水和許多河流湖泊以及很多城鎮由這條運河聯繫起來。眞是天下諸津，舟船所聚，旁通巴蜀，前詣閩越，七澤十藪，三江五湖，控引河洛，兼包淮海，弘舸巨艦，千軸萬艘，交貿往返，昧旦永日。唐三彩和其他陶瓷產品盡管作坊不在城裏，但運輸並不困難。交通沿線古墓葬、古遺址大量發現就是證明。

①《元次山集》卷七《問進士第三》轉引自翦伯贊主編《中國史綱要》第二册173頁。

②〔清〕《全唐詩》卷二百二十《杜甫》五，中華書局出版，第七册2324頁。

③見朱江：《對揚州出土的唐三彩的認識》，《中國歷史博物館館刊》1985年總第七期。

第二節
陶瓷生產的繁榮爲三彩發展準備了條件

三彩釉陶技術和藝術性强，它的出現條件是由多方面因素構成。陶瓷的繁榮是一個主要因素。唐代陶瓷工藝相當成熟。根據考古調查，全國有十三個省發現唐代窰址，江南有浙江，江蘇、安徽、江西、四川、福建、廣東、湖南等八省。北方有河北、河南、山西、陝西、山東等省。今後還有可能會發現更多。南方主要燒青瓷，少數爲青釉褐斑或青釉褐綠彩斑，有釉下彩，也有釉上彩。北方以白瓷爲主，也有青瓷、黑瓷、花瓷、茶葉末釉瓷和黃釉瓷等。

在這樣廣闊的地域裏，名窰逐漸興起，出現了以州命名的巨大的瓷窰體系。唐代文獻記載瓷器的情況，評價產品的優劣也比較地多起來了。

陸羽《茶經》卷中《盌》："盌，越州上，鼎州次、婺州次、岳州次、壽州洪州次，或者以邢州處越州上，殊爲不然。若邢瓷類銀，越瓷類玉，邢不如越一也；若邢瓷類雪則越瓷類冰，邢不如越二也；邢瓷白而茶色丹，越瓷青而茶色綠，邢不如越三也。晉杜毓《荈賦》所謂器擇陶揀出自東甌，'甌'，越也，甌，越州上，口唇不卷，底卷而淺，受半升已下。越州瓷、岳州瓷皆青，青則益茶，茶作白紅之色，邢州瓷白，茶色紅，壽州瓷黃茶色紫；洪州瓷褐茶色黑，悉不宜茶。"④

陸羽所列的都是在唐代社會影響較大的瓷器體系，它們的作品在考古工作中廣泛地有所發現，窰場遺址規模都很大，如越窰瓷系，中心窰場在浙江餘姚上林湖⑤，在湖區發現瓷窰遺址達一百多處，時代從南朝到宋，其中以唐五代時期規模最大，生產最發達，產品質量最好。所以陸羽將它排列在唐代諸窰之首，確實很恰當。

越窰青瓷的特點是瓷土細膩，經過初步淘洗，捏煉，胎體薄，瓷化程度好，造型雅緻，裝飾瑰麗，劃花綫條細如游絲，刻花包括鏤刻，犀利精巧，釉子晶瑩潤澤。唐代很多著名詩人寫詩加以讚美。舉例如下： 顧況《茶賦》：

"舒鐵如金之鼎，越泥似玉之甌"。⑥

陸龜蒙《秘色越器》：

"九秋風露越窰開，奪得千峯翠色來；好向中宵盛沆瀣，共嵇中散斗遺杯"⑦。

皮日休《茶甌》：

"邢人與越客，皆能造瓷器，圓似月魂墮，輕如雲魄起。棗花勢旋眼，蘋沫香沾齒，松下時一看，支公亦如此。"⑧

與青瓷並駕齊驅，在社會上得到人們稱讚的是白瓷。白瓷的製作在工藝上比青瓷要求嚴格，首先它要求胎體潔白，要做到這一點，必須嚴格選擇含鐵量在1%以下的優質瓷土，或者採取工藝措施將原料的含鐵物質清除去，尤其不能有雜質，釉的配製同樣嚴格，含鐵量也要低於1%，在胎體上施釉要求又薄又均勻，一般的厚度只在青瓷釉層的三分之一左右。唐代文獻記錄了當時最負盛名的白瓷產地，河北的邢窰，河南的鞏縣窰，四川的大邑窰等。河北、河南的白瓷均向宮廷進貢。

《新唐書·地理志三》"邢州鉅鹿郡……土貢……磁器。"

不僅如此，邢窰白瓷在唐代產量很大，行銷全國，已經達到天下無貴賤通用之的地步。

李肇《國史補》："凡貨賄之物，侈於用者，不可勝紀。絲布爲衣，麻布爲囊，氈帽爲蓋，革皮爲帶。內丘白瓷甌，端溪紫石硯，天下無貴賤通用之。"

河南白瓷向宮廷上貢的情況有以下記載：

李吉甫《元和郡縣圖志》卷五，河南道一，貢賦條："開元貢，白瓷器、綾。賦：絹、綿。管縣二十六……鞏、密。"在鞏縣、密縣都發現白瓷窰址。

《通典》《食貨六》《賦稅下》："河南府貢瓷器十五事。"

《大唐六典》卷三："河南道……厥貢紬、絁、文綾、絲、葛、水葱、藨心蓆、瓷石之器。注……河南府瓷器。"

《新唐書》卷三十八《地理志》："河南府，河南郡，本洛州，開元元年爲府。土貢……埏埴盎缶，……縣二十，……洛陽，……鞏，……密。"

四川大邑的白瓷，根據唐代著名詩人杜甫的描寫，質量很高。他在《又於韋處乞大邑瓷碗》一詩裏說：

"大邑燒瓷輕且堅，扣如哀玉錦城傳，君家白碗勝霜雪，急送茅齋也可憐。"

這些描寫說明唐代白瓷生產數量大，質量也

④見《唐代叢書》第六集，三十三頁。
⑤上林湖現在劃歸慈溪縣管轄。
⑥《全唐詩》四函九册。
⑦《全唐詩》卷二十二，陸龜蒙十三。
⑧《全唐詩》卷二十三，皮日休五。

比較高。陸羽在《茶經》中說邢窯白瓷類銀、類雪。邢窯遺址已經在河北的內丘，臨城發現，從所見到的實物來看唐人描寫並不誇大⑨。杜甫寫的是大邑窯白瓷，實際概括了唐代白瓷在藝術上的成就。"輕且堅"說明胎土細膩，燒結得很好，堅緻硬朗，"扣如哀玉"說明胎體的物理性能上能發出金屬的音響。"勝霜雪"說明釉色的潔白無瑕。

唐代白瓷在南方發現不少，如浙江發現五代時期大貴族墓葬裏出土數量相當多的白瓷。胎體薄而細膩，釉質瑩潤，釉面潔白光亮，有的器物底部刻有"官"字。這類作品在河北曲陽北鎮澗磁村唐末五代時期，定窯前身的窯址裏發現，說明北方白瓷銷售到江南的瓷器之鄉了，也說明白瓷在人們生活中的作用比青瓷貴重了。

江西在晚唐五代時期也生產白瓷，在景德鎮楊梅嶺窯址，發現晚唐五代時期質量相當好的青瓷和白瓷。在湖田窯窯區的望石塢窯址，黃泥頭窯址也發現大約屬於五代時期的窯址。就白瓷窯址的產品來說質量相當高，白度已達到70%。景德鎮的白瓷明顯受邢窯和曲陽窯的影響。其他在湖南，湖北等地的墓葬也發現數量不等的白瓷，估計也是上述瓷窯的產品。

湖南長沙銅官窯生產的白瓷不典型，胎體較厚，釉也不夠白，只接近灰白色，釉層是玻璃質釉，成魚肚白，開冰片，在釉層裏有用銅綠作出的彩繪裝飾，有中國繪畫中寫意畫的效果。

唐代白瓷的成就和唐三彩釉陶關係很密切。從胎體上說，三彩釉陶和白瓷的胎體在原料上是一致的，都是以白色高嶺土作胎。從大量的實物也說明，三彩釉陶的基礎釉是無色透明釉。因爲只有以無色透明釉作基礎，配上呈色金屬物質才能發出絢麗的彩色，使之發色明麗，如果是青釉則不行，因爲釉中的氧化亞鐵必然干擾三彩釉的發色，不會出現唐三彩那樣的藝術效果。燒白瓷要用氧化焰，在其燒成的後期保證釉色潔白，唐三彩的燒成火焰也是氧化焰，三彩釉和白瓷所不同的是燒成溫度，白瓷要1200℃以上，唐三彩釉中加鉛作助熔劑，燒成溫度較低，在900－1050℃就可以了，一般都在900℃左右。在白瓷的釉中加上彩色就成爲花瓷，如著名的湖南長沙銅官窯的產品有很多釉中掛彩和斑點裝飾。河南魯山、郟縣、禹縣的花瓷生產數量也相當大，它們是黑釉或黃褐釉層裏出現很瀟灑的大片彩斑，自然流暢，色彩相當豐富。這是用釉料配上呈色金屬物質，按照設計的要求在瓷器上面燒出花瓷的效果。這些瓷器從其器物的造型特徵看，有唐代初期的產品，如花釉碗、壺、罐一類器物，造型古拙，體形粗短，底部是圓餅狀實足，尚未出現玉璧形圈足，按照器物的編年研究，生產這些器物的時代不會晚。當然花釉瓷器生產時間很長。花瓷釉面的彩斑有月白、赭紫、黃褐等彩色，配彩色調和在釉面掛彩都比北朝釉中掛彩的工藝複雜。花瓷的配釉作彩工藝必然影響唐三彩的製作。

唐代三彩釉陶生產的地理區域和花瓷生產區域很接近，都是以中原地區的河南爲重點。北朝以來，釉中掛彩的釉陶作品，在北朝墓葬中屢有發現，這些現象聯繫起來，說明唐三彩釉陶工藝的出現經歷了一個相當長的發展過程。唐三彩之所以取得那樣高度的藝術成就，是我國陶瓷生產繁榮的必然結果。唐三彩以其獨特的藝術成就，在我國陶瓷工藝的發展史上放射出一片異彩。

⑨河北臨城邢瓷研究小組：《邢窯遺址調查報告》《文物》1981年9期。1984年內丘縣文化局組織考古力量在全縣進行窯址普查，在縣城周圍發現從北朝至唐五代瓷窯28處，其中盛時代的白瓷窯址規模最大，採集到唐長安大明宮遺址出土的帶"盈"字款的白瓷作品，證明唐代邢窯的中心窯場在內丘。李知宴：《論邢窯瓷器的發展和分期》香港中文大學《中國文化研究所學報》第17卷1986。

第三節

元後很長時期都很流行，形式很多，有羊頭、牛頭、獅子頭等形制。由於唐朝工匠藝術基礎雄厚，學習外域的東西，決不照搬，總要與中國民間喜見的形式結合起來，形成中國的特點[12]。

唐代陶瓷裝飾內容和藝術形式格外新穎。這種新穎的藝術內容和形式，早在南北朝時期就開始了，唐代達到一個新的水平。考察一下中國四、五世紀以來裝飾的演進也與西亞地區特別是波斯工藝有聯繫。例如忍冬紋是波斯薩珊金屬工藝上常見的花紋，南北朝時期中國的石窟寺藝術，金屬製品，陶瓷上開始出現。唐代陶瓷器廣泛採用這種裝飾性強，適應器物造型的特殊需要的紋樣，發展成為卷枝紋，二方連續的蔓草紋，即所謂的纏枝花卉，裝飾工藝稱為適合紋樣，以後十幾個世紀這種紋樣在我國工藝、紡織、建築裝飾，運用得相當廣泛。

三彩女俑服裝上的裝飾花紋內容特別豐富。表現出唐代婦女的愛美心理和審美情趣，也表明唐代紡織工匠的智慧和技巧。很多花紋受波斯影響強烈，如衣著上表示豪華的圓點（聯珠）、圓圈、雙圈、柿蒂，寶相花之類的紋樣，徹底改變了漢代女俑那種衣紋平直，長袍大袖，質厚板滯的傳統。

唐三彩釉陶作品上的裝飾突破過去的規格化、抽象化，進一步趨向寫實，經常出現植物花葉、鳥類、星星、月亮、舞蹈形象、生活用具等。有些內容既有波斯藝術的影響，也有印度、斯里蘭卡等南亞藝術的影響。例如唐三彩釉陶和湖南長沙窰上的人物舞蹈形象和漢代舞蹈形象根本不同。唐三彩和長沙窰器物上的舞女，豐腴長欣，胳膊袒露，衣裙和披帛，輕柔透明，紋褶飄逸流動，身軀扭動，婆娑起舞。這些舞女形象在印度，斯里蘭卡早期石刻藝術出現得比較普遍，也很生動。在伊朗出土的波斯薩珊王朝的銀器上也大量出現這樣的舞女形象，波斯這些藝術形象的出現是受了印度藝術的影響，據傳說伊朗巴藍古爾時期，從印度召進一萬二千名樂師、歌姬和舞女。對伊朗的生活和工藝影響很大，所以在金銀工藝品上出現這些內容，中國石窟寺藝術中的舞蹈人物形象不少是直接受印度藝術的影響。唐三彩上舞蹈人物形象也可能接受石窟藝術的影響。那些葡萄紋、鳥紋、星星、月亮等題材是希臘化藝術開始使用的。至於葡萄紋樣與巴克特利亞（大夏）的酒神節風俗有關，這種風俗在安息時期流行於伊朗東部。1983年在馬贊德蘭發現的屬於六七世紀的銀壺，此壺上面滿是葡萄、禽鳥、童子扯葡萄、容器等紋飾。1970年在大同發現的波斯鎏金高足銅杯上也有卷枝葡萄、童子攀枝的內容。[13]中國從北朝到唐朝的陶瓷器上都有這些內容出現，很明顯是受波斯工藝影響的結果。

唐三彩上出現一種新興的藝術形式，即攪胎作品，胎體上有黑褐色和白色擠壓而成的大理石和樹木車輪的紋理，這種工藝品可能受到中國傳統的木質容器的紋理的啓發，或者受到波斯，阿拉伯，羅馬攪胎玻璃器的啓發而創造出來的。唐三彩就是在這種有益的交往中吸取豐富的營養，在中國傳統工藝成就的基礎上茁壯成長起來。

中國和周圍鄰國，尤其與西域鄰國經濟、文化、藝術的友好交往之所以能順利進行，這與唐朝的對外政策關係極大。

從唐太宗開始，唐朝統治者頭腦比較清醒，在對外關係上實行的政策比較開放而有信心，相當靈活。這在我國封建社會的歷史上是很特出的。"秦中自古帝王州"，唐代長安城是一個擁有一百多萬人口的國際性大城市，它是著名的"絲綢之路"的起點，一直到東羅馬帝國的首都君士坦丁堡（今土爾其的伊斯坦布爾）這個終點。從中國的內地運去了綢緞、陶瓷、茶葉等特產，從土爾其的愛菲修斯港再轉送至歐洲。由於唐朝政府的開放和鼓勵，先進的生產力，富饒的物質財富，發達的文化，精巧的工藝品吸引了世界各國各種各樣的人物來到中國的長安、洛陽，沿海地區或西北的重鎮。據《唐六典》記載，唐王朝曾與三百多個國家和地區互相交往，每年有大批外國客人，包括貴族，使節、僧侶、留學生、商人和我國境內西域少數民族的代表人物來到長安。在唐太宗時期，入居長安的突厥人一次即近萬家。唐高宗時期，波斯王子泥俚師自長安回國，統率的部屬有數千人。唐德宗時期，中亞胡客有四千人久居長安。由於在中國的胡商活動的頻繁，陶瓷工匠們創作的釉陶作品中，有取材於他們的形象，胡商釉陶俑就是直接描寫他們。在長安城內設鴻臚寺、禮賓院等政府機構就是專門負責接待來自外域的使臣、官吏、貴族和其他客人的。在國子監裏設國學六館，接待許多新羅，日本等國的留學生。這些人在長安、洛陽等地十分活躍，他們帶來了所在國家和地區人民習用的生活用具和工藝美術品。例如胡商俑的形象往往手上拿着

[12] 見李知宴：《從唐代陶瓷的發展看中國和亞非國家的關係》《中國歷史博物館館刊》1985年總七期圖十二至十九。

[13] 以上內容主要參考孫培良：《略談大同市南郊出土的幾件銀器和銅器》《文物》1977年9期。

胡瓶（圖20、21）。在駱駝俑的臀部也掛着胡瓶等用具。這些優美的工藝品是實用藝術的佳作，藝術新穎，對唐代工匠的創作意思有一定的魅力，引起人們模仿和學習，自然影響到唐代生活用具和工藝美術品的創作。製作唐三彩的無名藝術大師們廣泛地吸收其精華，用雕刀和塑板記錄下來，製作出來，也賦予釉陶藝術以新的形式和時代風格。這就是唐代三彩釉陶創作，興旺發達，生機勃勃的一個重要原因。

第四節
厚葬之風促使唐三彩大量生產

唐三彩是唐朝統治階級重要的奢侈用品和殉葬品，它隨着統治階級，特別封建上層統治集團奢侈厚葬風氣的發展，生產日益增多。

從唐太宗時起，對於封建地主最高統治集團還有所約束。要他們記住隋末農民起義的教訓，不要忘記，水可以載舟，也可以覆舟，民衆好比水，人君好比舟。經過長期戰火的薰陶，他們多少認識到由於"賦役繁重、官吏貪求，飢寒切身"引起農民暴動導致隋王朝的滅亡。要求去奢省費，輕徭薄賦，選用廉吏來鞏固他們的統治。但是由於反動的階級本性所決定，封建貴族們很快就腐敗起來。皇后、皇子、公主、外戚互相傾軋，他們與湧進朝廷的大批官吏勾結起來奪取皇位。生活上竟起第宅，以侈麗比高，恣情奢縱，"廢人功，害農務"使"帑藏爲之空竭"⑭。甚至連皇帝都要賣官受賄。封爵人數迅速擴大，開國初封功臣只有二三十家，中宗時就達一百四十多家以上，佔領富饒之地遍及五十四州，他們向封戶徵索租調，督迫的嚴厲緊急，超過戰爭時期。通過橫徵暴斂，積累了大量的財富，生活上極端腐朽，追求名貴的寶貨作爲生活用品，不但生前極其所欲，還拼命追求死後厚葬，幻想死了之後還要繼續奢侈享受下去。所以不惜資財，把他們活着的時候佔有，享用的財富埋入墳墓。把皇帝、貴族們身旁的文侍武衞、歌伎樂工、妻妾奴婢、明駝駿馬、驢豬牛狗、珍禽異獸、生活用品、家什器具、倉井模型等都用光彩奪目的三彩釉陶作出，用來陪葬。把五光十色的現實社會搬進墳墓。

唐朝統治者設有專門的官府機構來管理各類明器的製作。這個機構就是甄官署。《唐六典》卷二十三："甄官署令一人，從八品下，丞二人正九品下，監作四人從九品下。甄官令掌供琢石陶土之事，丞爲之貳，凡石作之類有石磬、石人、石獸、石柱、碑碣、碾磑，出有方土，用有物宜。凡磚瓦之作，瓶缶之器大小高下各有程準。"凡是貴族官吏有喪葬之事，由他們按等級規定發放明器。"凡喪葬則供其明器之屬，三品以上九十事，五品以上六十事，九品以上四十事，當壙、當野、祖明、地軸、誕馬、偶人，其高

⑭《舊唐書》卷八八《韋嗣立傳》，卷一〇一《辛替否傳》。

下各一尺，其餘音聲隊與僮僕之屬，盛儀服玩，各視生之品秩，所有以瓦木爲之，其長率七寸。"⑮唐朝統治階級在明器的配備上，傾其財力早就超過上述規定。例如法典規定："明器之屬三品以上九十事。"陝西省文物管理委員會於1960至1962年在陝西乾縣發掘的唐永泰公主墓殉葬的明器，超過規定數字達到何等驚人的程度，殉葬的俑類共達878件，有泥質陶俑、三彩俑、木俑三類，其中泥質陶俑777件，三彩俑24件，木俑33件。生活器皿，瓷器5件，三彩器皿104件。灰陶器81件（房屋模型4件），共達1068件，超過11.8倍，其他巨型石刻、金、銀、銅、鐵、玉、錫等製品還不算⑯。再以高度來說，最高不得超過一尺（唐尺，一尺合今31.10厘米⑰）。而永泰公主的鎮墓俑高達134厘米，馬俑高達69.5－79厘米。甘肅秦安唐墓出土的三彩釉陶俑最高的達160厘米⑱。西安、洛陽等政治、經濟發達的都會郊區有一些唐墓沒有墓誌，沒有記述死者的官階和身世，可能是一些社會地位不高，沒有獲得官爵的世俗之輩，就是由於有錢的緣故，根本不顧國家法典的規定，在墓葬裏殉葬數量很多的明器，包括名貴的三彩作品。說明對厚葬的追求遍及整個社會。

《唐會要》卷三八，記載着開元二十九年另外頒佈的敕令，要求減少。

"（開元）二十九年正月十五日勅，古之送終，所尚乎儉，其明器墓田等，令於舊數內遞減，三品以上明器，先是九十事，請減至七十事，五品以上，先是七十事，請減至四十事，九品以上，先是四十事，請減至二十事，庶人先無文，請限十五事，皆以素瓦爲之，不得用及金銀銅錫，其衣不得用羅錦繡畫，其下帳不得有珍禽奇獸，魚龍化生，其園宅不得廣作院宇，多列侍從，其輛車不得用金銀花，結綵爲龍鳳及垂流蘇，畫雲氣。其別敕優厚官供者，准本品數十加三等，不得別爲華飾。"

唐朝政府以後又多次頒佈了法律，對貴族官僚進行約束，要求節制。但是，厚葬之風仍然愈演愈烈。正如京兆尹鄭元修在元和三年（公元808年）給皇帝的奏摺中指出的那樣："是時，厚葬成俗久矣，雖詔令頒行，事竟不行。"⑲

根據考古發掘資料看，在繁華的商業城市，或商店區有唐三彩在商店裏出售，人們除了按官階到官府去領取以外，還可以到市場去買，所以能大大超過官府的規定，沒有官位的市民也可買它來殉葬，如長安的西市遺址和揚州的唐城遺址裏就有不少唐三彩碎片發現。唐代靠經商或剝削農民而致富的人很多，爲了追求厚葬自然可以到市場去買。有錢有勢的達官顯貴們，在明器入壙之前，用長長的隊伍抬着這些色彩鮮艷的俑羣和生活用具，炫耀通衢，其目的遠遠超出敬重死人。而是與人比賽，以顯示自己門第的高貴，奢侈糜費達到驚人的程度。有的爲這種虛榮和面子弄得傾家蕩產，王溥在《唐會要》中作了眞實的記錄和深刻揭露。

《唐會要》三八《葬》：

"近者，王公百官，竟爲厚葬，偶人像馬，雕飾如生，徒以炫耀路人，本不因心致禮，更相扇動，破產傾資，風俗流成，下兼士庶。"⑳

厚葬之風在社會上蔓延，從最高統治者的皇帝及皇族到一般士庶之家，必然千方百計，不惜破產傾資來追求各種殉葬品。三彩釉陶作品，從根本的意義上講就是滿足人們殉葬的需要而製作的，絢麗的色彩和生動的形象最能滿足人們爲死人殉葬的願望。社會這種需要，保證能給陶瓷手工業作坊帶來利潤，促使三彩釉陶生產不斷迅速發展起來。所以厚葬之風盛行也是促進唐三彩大量生產的一個原因。

⑮《唐六典》光緒二十一季廣雅書局刊，卷二十三。

⑯陝西省文物管理委員會《唐永泰公主墓發掘簡報》《文物》1964年1期。

⑰吳承洛《中國度量衡史》54頁，商務印書館1957年版。

⑱甘肅省博物館：《甘肅秦安唐墓清理簡報》《文物》1977年4期。

⑲《唐書要・葬》卷三八《叢書集成》本七册695頁。

⑳見《叢書集成》七册692頁。

第五節
唐朝藝術潮流對三彩工藝的影響

任何時代，任何藝術體系都有它的獨特性。然而，我們也不能不看到，每個時代一個藝術體系不可能孤立地發展起來，各種藝術形式之間都有聯繫，有一種互相滲透的作用，如果把各個時代各種藝術從形式到內涵進行對比分析，就能找到它們之間密切的關係。唐三彩姹紫嫣紅，生機勃勃，內容很豐富，製作技術表現出獨特的藝術性。它是生活於民間的無名工匠的創作。但是，如果我們把唐三彩放到唐朝社會整個藝術長河中來看，就可以清楚地看到，除了唐朝陶瓷藝術本身對它的影響以外，還能看到唐代的繪畫藝術、雕刻藝術、金銀工藝、漆器鑲嵌、螺鈿工藝、裝飾藝術都直接地或間接地影響着它。工匠們無疑地是吸收了這些藝術的內容和風格，融滙到自己的創作中去，使三彩釉陶不斷地獲得新鮮營養，所以唐三彩發展的速度很快，新穎多姿，精巧奇麗，成爲唐朝藝術百花園裏一朵怒放的鮮花。

唐三彩受繪畫藝術的影響是明顯的，每件作品在藝術形象上都有精心的構圖，釉層裏有絢麗的色彩，人物面相有符合社會地位，精神境界的精緻的點畫，還有適合人物尊卑貴賤和身材的衣著和裝飾花紋。這些成就的取得，都要繪畫藝術作它的基礎，如果沒有繪畫藝術的基礎很難達到如此神韻的藝術效果。它反映的社會生活內容如此廣泛，也是和唐代繪畫藝術一致的。

唐朝的繪畫藝術，在封建社會裏已經成熟。繪畫藝術家在社會上的影響。遠遠超過兩漢三國魏晉南北朝。根據文獻記載和遺留的作品統計，唐代有姓名，身世可以考證得比較清楚的畫家有四百多人。他們畫藝高超，題材廣泛，有人物、山水、花鳥、動物、民間風俗等內容。初唐時期的畫家當中，以閻立德，閻立本最爲著名，他們的繪畫藝術特點是以人物爲主，取材大多數是眞人眞事，他們熟悉歷史和傳說，尤其對歷史上著名的政治家、軍事家及其他文臣武將的重要經歷，性格都有很深的考察。其藝術想像力也極爲豐富。憑着他們的獨特的藝術想像，以熟練的技巧，用畫筆生動地再現了歷史的現實和人物故事。例如他們作品中有的反映帝王、功臣、貴族、公主的事蹟，這些取材於歷史題材的繪畫，把那些歷史上顯赫一時的人物的經歷、遭遇畫了出來，特別注意他們的心裏描寫。其中最著名的代表作是《歷代帝王圖》，這幅畫共畫了十三個皇帝，每個人的身體形態、精神面貌都不相同。畫中最突出的人物是曹丕、劉備、孫權三人。魏文帝曹丕，憑借曹操奠定的基礎，佔領中原及北方廣大地區，富饒的財富、和衆多人口，兵多將廣，實力雄厚，使他有所恃而無恐，目空一切，他最主要的經歷是威脅漢獻帝讓位。畫家把他畫得身材魁偉，面目驕橫，姿態咄咄逼人。劉備，在羣雄割據的三國，勢力最弱，爲了爭奪天下，他只打着恢復漢室的天下，翦除奸臣曹操的旗幟，東征西闖，由於沒有強大的實力和廣闊的根據地，一生勞碌奔波而死，畫面表現他形體瘦弱，衣著簡單，愁眉鎖眼，沒有精神。孫權雄據江東，有江南的富源和長江天險，得天獨厚，自立爲王，畫家把他畫得桀驁不馴，一身傲氣。這些巨幅的歷史畫，氣勢磅礴，眞切感人。同時畫家仍創造了暈染法，使繪畫藝術的表現能力大大增強。這一點唐三彩受其影響非常明顯。唐三彩中的文臣武吏形象，都是體態各異，有獨特的社會地位和內心活動。三彩中數不淸的人物形象把唐朝社會中的達官顯貴，以及各個階層中不同年齡，不同性別，不同職業的人表現得淋漓盡致。從藝術的角度看，不能不看到它與當時的繪畫藝術關係的密切，繪畫藝術的時代風格，深深地滲透到三彩釉陶的創作中。可以說三彩釉陶就是將畫在紙上的藝術形象，用泥塑、彩釉表現出來，活靈活現，眞是異曲同工。

盛唐以後，繪畫藝術更加成熟，在繪畫史上稱爲畫聖的吳道子就是傑出的代表。他把繪畫藝術上常用的暈染法運用到更成熟的地步，他所畫的人物形象或其他內容新鮮明朗，更富於透視和光線的效果，他嫻熟地把傳統的用墨法和暈染法結合起來，獨樹一幟，開闢了一個時代的藝術風格。蘇軾說："道子畫人物，如以燈取影，逆來順往，旁見側出，橫斜平直，各相乘除，得自然之數，不差毫米"㉔立筆揮掃，勢若旋風，氣魄雄偉。蘇軾又說："道子實雄放，浩如海波飜。當其下手風雨快，筆所未到氣已吞。"他的畫線條剛勁挺拔，熱情奔放，氣貫長虹，有的線條一筆下來達幾尺長，非常有力。還有一個特點是他的畫富有立體感，符合透視原理，尤其人物畫形

㉔轉引自范文瀾：《中國通史簡編》751頁。

象，栩栩如生，由於線條的運用極其嫻熟，人物的衣紋飄擧，猶如被風吹動，悠閑瀟灑，氣魄非凡，人們稱讚爲"吳帶當風"。"吳帶當風"是盛唐藝術的特點，影響到盛唐藝術的各個領域。還有張萱、周昉等名畫家，他們在繪畫藝術上開創了畫宮廷的后妃，侍女們的生活內容，這些畫面表現了宮廷后妃，名門閨秀和侍女的閑情逸致，如遊春、撲蝶、聽琴、吹簫、賞雪等生活享樂的場面。這些在社會上很有影響的繪畫藝術，從題材到技術都深深地影響着三彩的創作，因爲三彩盡管是無名工匠的創作，但三彩也是滿足封建統治階級上層人物生活或殉葬的需要，也要符合這些人的審美要求。宮廷、達官顯貴的生活圈，必然是工匠們取材的對象，也恰恰是厚葬之風所追求的。唐三彩釉陶俑人形象中的天王、文官、貴婦、嬪妃們的形象也都是褒衣博帶，面目豐腴，綫條飽滿，無論是武將中的盔帽、甲胄，貴妃形象中的髮髻、半臂、裙襦，還是年輕侍女中的披帛、長裙和衣紋飄擧都與吳帶當風的藝術風格相通。三彩陶俑中那些年輕女子的形象，青春年少，眉清目秀，體態窈窕，襦裙婀娜多姿，她們身份不高，但表情並不低賤，有的捧物，有的揚扇，有的女份男裝，有的騎馬野行，有的吹笙，有的舞蹈，和張萱，周昉等人的宮廷生活畫如出一轍。

吳道子在繪畫藝術上對山水畫更有新的創造，改變了工筆畫的格調，重在寫意，他畫的山水畫，氣勢磅薄，生氣盎然，富於詩情畫意。由於藝術修養的高超，技巧的嫻熟，成畫之迅速達到驚人的程度。蜚聲畫壇的巨著嘉陵江三百里山水圖一天就完成了，畫面表現出他對祖國大好河山是如何眞摯的熱愛，他是如何地豪情滿懷，用火一般的熱情來歌頌她。盛唐繪畫藝術的時代氣質，深深地影響着三彩釉陶的創作。唐三彩的一些表現自然景色的作品，如山形水池、堆石假山，與唐人山水畫有極其密切的關係。作品規格不大，但作得層巒叠嶂，空峪深澗，怪石嶙峋，表現出山泉順谷流下，水落聲起，鳥兒栖息林梢，令人有身臨其境，妙趣橫生之感。看到這些精巧的作品使人格外心馳神往（圖25）。

工筆畫家李思訓，作品細膩，繪畫時講究着筆工細，設色艷麗，富麗堂皇，工筆重彩，金碧輝煌。三彩釉陶的工藝也有明顯的相似之處，如在釉上加金彩、赤繪、勾墨綫等。使本來已經絢麗多彩的釉陶表面更加富麗堂皇，比繪畫上的多彩主義一點不次。

曹霸、韓幹、陳閎、韓滉、戴嵩等以畫馬、畫牛、畫各種動物形象著名。尤其馬在唐朝畫家的作品中特別特出。畫馬的作品不但多，而且形成了不同的流派，表現出不同的風格。曹霸、陳閎等畫家的藝術風格是着意刻劃馬的筋骨，畫出馬的精神，强調內在的勁，而韓幹等畫家則注意外形，"亦相畫馬窮殊相"，表現外觀的氣勢，專畫"翹擧雄傑"的大馬。這些在社會上廣爲流行的馬的藝術，就是唐三彩馬雕塑的藍本，所以唐三彩中馬的形象千古稱絕。

石窟寺藝術、雕塑藝術對唐三彩的影響。石窟寺藝術也是民間工匠製作的，地位與三彩工匠一樣，藝術上更容易相通。石窟寺是宣傳佛教思想的藝術，把佛教經典和佛教徒的思想意識在岩石上雕刻出來，除雕刻堅硬的石頭以外，對於石質不太理想的石窟，還用柔軟的泥巴來塑造形象，在塑像上還加彩。例如甘肅的莫高窟，天水的麥積山石窟的雕塑與唐三彩相通。三彩雕塑主要是作爲滿足人們厚葬需求的明器，在意識形態上和石窟藝術也是一樣的。南北朝以來，石窟寺藝術在中國南北都極爲發達。宗教迷信的强大力量推動着從皇帝、后妃到統治階級的各層官吏，地主富商投巨資開鑿石窟，規模宏偉，一朝勝過一朝，據調查新疆、甘肅、河南、山西、山東、四川、浙江等省都開鑿有規模巨大的石窟，社會影響極大，超過任何一種意識形態宣傳工具的影響。石窟寺是形象化的佛教迷信宣傳，如經變、佛本生故事等，既生動又有無窮的魅力。但工匠們在完成這些宣傳內容的時候，是從形形色色的客觀現實中提取創作素材，不可能完全憑幻想，所以石窟藝術中有許多現實的內容，從供養人到佛祖的各種故事，都包含有唐代社會活生生的各階級，各階層人物之間的關係。這些內容正是唐三彩要表現的內容。不過石窟寺是通過佛教中的迷信活動來表現，而三彩釉陶是通過俑人的形象來表現。很多石窟寺中的石雕、泥塑的人物形象是根據現實生活中十分漂亮，十分天眞活潑的人塑造的，如麥積山石窟中的小佛或小和尚的形象就是幼稚氣十足的兒童，有的低眉含嫣，交頭接耳，有的俊俏活潑，流露淘氣神情。一些菩薩形象，身段窈窕，綫條起伏，就是按照唐代現實生活中的年輕的伎女、侍女形象來塑造的。這些情

况正是唐三彩釉陶藝術所反映的情況，只是石窟寺藝術規模大，以大山巨石作製作場所，氣魄宏偉。唐三彩作品小，比較靈活，可以按大小或數量之多少組識殉葬的儀仗。石窟寺藝術的製作者們是生活貧困又爲封建迷信麻痺的無名藝術家，他們在極端困難而痛苦的條件下製作，還以爲是一種功德，他們把畢身的精力，智慧獻給了開山鑿石，最後葬身於山石之中，今天人們只能欣賞他們的勞動成果，而從來沒有找到過工匠們的姓名。這也和唐三彩工匠的命運一樣。

在唐朝除了無名藝術家之外，確實有一些在社會上享有盛名的雕塑藝術家，如楊惠之等。楊惠之的作品寫實性强，常取材於他熟悉的人物，塑造的形象逼眞傳神，傳說他曾經爲劉盃亭塑像，塑成後放在路旁，行人以爲眞的是劉盃亭來了。這些藝術家的藝術社會影響大，自然也會影響到三彩工匠們的創作。

唐代雕塑中還有一點值得注意，這就是無論是石窟寺裏或寺廟裏的塑雕藝術，還是佛像或現實中的人物都講究粧鑾，即在雕塑形象上繪畫加彩。這一點可能直接影響到三彩工藝，三彩中的人物、動物在釉上畫彩的現象是常有的事，不僅畫紅綠彩繪，還有描金的，在釉裏用呈色金屬配料燒出各種彩色，就是受其影響而作出來的。

隨着唐代社會經濟的繁榮，文化藝術的昌盛，唐朝的金銀器、銅器、螺鈿，漆器，藤編織物，紡織技藝的成就不低於三彩釉陶的成就。如果把上述工藝品作一個編年研究，就會發現唐代金銀器成熟的比較早，開國之初統治者就用它來爲其政治鬥爭服務。再說以皇帝爲首的統治者上層集團追求奢侈用品中，金銀器也以其高貴的價值和精細的藝術成就受到格外的重視，所以唐代金銀工藝深深地影響到其他工藝品的創作，自然也影響到三彩釉陶的創作。

唐代金銀器的製作分爲"官作"和"行作"，"行作"就是民間工匠經營的作坊。但是唐代金銀器的生產主要是官作，即直接由少府監管理，少府監下的金銀作坊院生產。官府對於金銀器的生產比對陶瓷生產要求更嚴格。《新唐書・百官志》："細縷之工，教以四年；車路樂器之工三年；平漫刀矟之工二年；矢鏃竹漆屈柳之工半焉，冠冕弁幘之工九月。教作者傳家技，四季以令丞試之，歲終以監試之，皆物勒工名。"金銀是貴重金屬，自然屬細編之工，要求是最嚴格的，爲了便於考核往往要求工匠把自己的名字刻在作品上，這類實物常有發現，如西安南郊何家村遺址發現的窖藏金銀器二百多件，在狩獵紋高足銀杯上刻有工匠"馬舍"的名字，陝西耀縣背陰村出土有五曲銀鍱，四曲銀碗，銀茶托子上刻有工匠"阿瞞"、"馬馬明"、"朱□"㉕的名字。史書中關於金銀器的記載很多，考古發現數量也是巨大的，根據韓偉先生的研究，將金銀器在統治階級中的使用分爲三個方面，第一，統治階級內部集團鬥爭中的收買手段，爲了達到政治目的，要賞賜所收買的人，如唐初，李建成陰謀鏟除李世民勢力，企圖收買李世民集團中的骨幹將領尉遲敬德，一次就"乃贈金銀器一車"（《舊唐書》卷六十八《尉遲敬德傳》）。唐高宗李治要立昭儀武氏爲皇后，長孫無忌堅決反對，屢言不可，唐高宗密遣使賜無忌金銀寶器各一車，（《舊唐書》卷六十五《長孫無忌傳》）。第二，民族交往中的珍品，例如貞觀十四年（公元640年）"吐蕃遣使獻金千斤以求婚"。以後各代唐廷用金銀器賞賜各兄弟民族的貴族人物是很多的。第三，賜賞大臣的重器㉖例如秦叔寶在美良川打敗尉遲敬德，高祖李淵賜以金瓶。唐文宗時翰林學士王源與他的兄弟們踢了一場毬，李昂一次就賞王源金碗二十四口。天寶十年正月一日安祿山生日，玄宗李隆基和楊貴妃賞給安祿山物品，賬日中屬於金銀的器物名稱有：金花大銀盤二、金花銀雙絲平脫二、金銀蓋碗二、金平脫大盞、次盞四、金平脫杓一、金平脫酒海一並蓋；太眞賜金平脫裝一具、金鍍銀盒子二、金平脫盒子四、銀沙羅一、銀鎚碗一。其日又賜陸海諸物，皆盛以金銀器並賜焉。㉗

中國素稱禮儀之邦，與外國交往中要互贈禮品，禮品有絲綢、陶瓷、金銀器，而史書記載最多是金銀器。

對金銀器使用數量最大的是宮廷皇室和王公貴族之家。1970年10月，西安市南郊何家村建設工程中，發現唐代窖藏一處，發現兩個高65厘米，腹徑60厘米的巨甕和一件高30厘米、腹徑25厘米的銀罐中，貯藏着金銀器、玉器、寶石、金石飾物、金銀錢幣、銀鋌、銀餅和藥材等1000多件。有金銀器270件，有環柄八曲杯、環柄八棱杯、羽觴、高足杯、匜（帶流大碗）、六曲盤、桃形盤、提梁壺、提梁罐、雙耳鍋、盝頂盒、三足鐺、爐和薰球等。器物的成型以鍛金、澆鑄、捶打等工藝爲主，"採用切削、拋光、　接、鉚

㉕陝西省博物館，文管會會寫作小組：《西安南郊何家村發現唐代窖藏文物》，《文物》1972年1期。《陝西省耀縣柳林背陰村出土的一批唐代銀器》《文物》1966年1期。

㉖陝西省考古研究所韓偉《唐代社會生活中的金銀器》《考古與文物》1980年創刊號115—121頁。

㉗《安祿山事迹考》卷上。

、鍍、刻鏨等製作工藝。有的器物上留有明顯的切削加工痕迹，螺紋清晰，可以看出起刀點和落刀點。有的小金盒上螺紋的同心度很强，紋路細密，子母扣密合，子扣係錐面加工，說明加工時已使用了簡單的車床”。部份金銀器的造型，紋飾顯然受到波斯薩珊王朝金銀器的影響㉘。用捶打、線雕、掐絲、細聯珠、鑲嵌、鏤孔等技法作出各種精細靈巧的裝飾花紋。有熊、狐狸、龜、牛、馬、龍等動物紋、狩獵紋、忍冬紋、蔓草、寶相花、蓮瓣。爲了突出主題花紋，有的襯以線刻，作出珍珠地，有的將部份器物的局部鎏金，有的作出浮雕效果的樂工，歌舞伎，有一件皮囊形式的提梁壺，壺的腹部最突出的部位用捶打和雕刻的手法作出一匹駿馬，口銜酒杯作蹲踏舞蹈狀，繫在頸上的飄帶迎風飄舞。張說《舞馬樂府》：“更有銜杯終宴曲，垂頭驛尾醉如泥。”《舞馬詞》：“屈膝銜杯赴節，傾向獻壽無疆”。這就是《新唐書·音樂志》上記載的唐玄宗李隆基宮廷舞馬的生動寫照。金銀器的藝術成就，充分顯示唐代高度發達的封建文化和手工業藝術所達到的水平。這些精美的作品在社會上大量湧現必然爲其他官府手工業、民間手工業所模仿。唐三彩是唐朝統治集團追求的工藝品，自然也會受到金銀工藝的影響。

唐朝開國之初，唐高祖時期的墓葬裏還沒有見到三彩釉陶，只是唐高宗時期的墓裏才出現了簡單的三彩。盛唐以後三彩發展很快，造型別緻，種類繁多，裝飾精緻細膩，與金銀器的風格有許多一致的地方，尤其花紋的佈局和內容更多直接來源於金銀器工藝。從造型上來說，金銀器中的折腰碗、八棱杯、鳳首壺、葵瓣盞托、菱花形盞托、匜、扣盒、牛首杯等，這些式樣三彩釉陶在盛唐時期都有生產，造型結構基本一樣。金銀器上的凸花、魚子紋、人物紋、歌舞紋、飛鳥紋、動物紋等在三彩釉陶上都能找到，在藝術風格上都一樣，可以說唐代社會中出現某種金銀器皿，三彩釉陶隨着就作出來了，金銀器上的裝飾藝術也是或遲或早在三彩釉陶上出現。唐三彩由於原料價廉，得來容易，用窰爐燒製，產量較大，所以三彩釉陶在唐代發展速度比金銀器快，品種和色彩超過金銀器。在裝飾藝術方面，三彩比較粗獷，沒有金銀器精細。唐三彩早期發展是受金銀器的影響，在盛唐以後唐三彩高度發展起來形成自已生產體系和藝術風格之後，可能兩種工藝互相影響，因爲這兩種工藝體系在藝術上的密切性，可以明顯地看出互相影響的關係。

通過上面的簡單介紹可以看出博大清新的唐文化，蔚成中國封建文化的高峯，正如蘇東坡評價的那樣：“君子之於學，百工之於藝，自三代歷漢，至唐而備矣。”㉙唐三彩就是在封建文化藝術大發展時期興起來的，它的藝術成就不是孤立的，它是唐代文化藝術的有機組成部份。是我們民族工藝史上極其重要的一章。

㉘陝西省博物館、文管會寫作小組：《西安南郊何家村發現唐代窖藏文物》《文物》1972年1期。陝西省文物管理委員會《陝西省文物考古的收獲》載《文物考古工作三十年》文物編輯委員會編，文物出版社1979年北京。

㉙蘇軾：《東坡題跋》卷五，2—3頁。

第五章
唐朝釉陶工藝的提高和三彩的燒成

唐朝的三彩釉陶是在什麼時候燒成的？這是學術界討論很久的問題。過去由於考古資料的局限，這個問題一直沒有搞清楚。很久以來，人們都認爲唐三彩出現在武則天以後的盛唐時期，但誰也沒有認眞論證過，也沒有提出過確切的證據，它的發展過程也沒有搞清楚。隨着考古工作的發展，大量出土的新資料的整理，使我們對這個問題的認識逐漸明確，而且一步步深入起來。本章將就唐朝釉陶工藝的提高過程和唐三彩的燒成提出一些看法。

第一節
釉陶工藝的提高

唐朝的釉陶工藝有一個恢復、發展的過程，考古資料的出土，把這個過程清楚地反映了出來。

隋朝歷史雖短，但在陶瓷生產上取得許多成就，南方的青瓷，北方的白瓷、青瓷、釉陶生產把陶瓷工藝推進到一個新的階段。爲唐朝瓷器、陶器生產的繁榮局面打下了基礎。唐朝立國初期，陶瓷生產品種、造型、釉色和裝飾藝術等方面都沒有超過隋朝。隋朝和初唐的作品很難分開。隋朝的釉陶也很精美。但是，到目前爲止，沒有發現彩色釉陶，即在隋代沒有發現三彩釉陶，按隋朝陶瓷的工藝條件，生產三彩釉陶是沒有問題的，可能由於王朝的時間太短，釉陶的發展尚未到達這一步隋朝政權就垮台了。由於隋末社會的動亂使釉陶的生產到唐朝立國之後又延遲了相當一段時間。

從考古資料看，唐朝初年，即唐高祖、太宗執政的三十多年裏，唐墓和文化遺址出土的陶瓷資料與隋墓出土的東西相比，顯然落後於隋。唐高宗以後，社會日趨穩定，生產得到恢復並有所發展。爲了滿足那些曾經爲打天下作出貢獻的開國功臣，和立國之初保衛唐朝政權有功的文臣武將死後厚葬的需要，釉陶生產量逐斷擴大，製作日精。大墓，尤其帝王陵墓周圍的陪葬墓（幾乎都是開國元勳、皇室成員或戰功纍纍的武將墓），有的一座墓出土釉陶製品達三百件以上。從考古發掘的墓葬資料看，唐代釉陶一開始就表現追求華麗多彩的藝術效果。這與北朝時期釉陶不一樣，但它們還沒有掌握北朝時期已經達到的將彩料配入釉中，燒出彩釉的技巧。工匠們在燒成的釉陶表面，用紅彩、綠彩、紫彩、墨彩繪出相當複雜細膩的裝飾和衣服的紋理，這些彩色在釉面上的廣泛使用，成爲唐三彩燒成的前驅。下面列舉一些例子：

一、張士貴墓出土的釉陶作品

1972年陝西省文物管理委員會和昭陵文物保管所聯合發掘的唐太宗昭陵的陪葬墓，即唐太宗的名將張士貴墓。這是迄今爲止發現的唐墓中出土釉陶最早的大墓，它的發掘爲我們探索唐代三彩釉陶的開端提供了寶貴的資料。這個墓雖然被

盜掘過，但遺留下殉葬品409件。其中彩繪釉陶武士俑、文官俑、鎮墓俑、動物俑和各種模型共207件，彩繪瓷俑22件，紅陶俑59件①。這個出土數字很能說明問題，從比例上說，釉陶俑佔70.1%强，紅陶俑佔20.5%强，瓷俑佔7.6%强。釉陶佔的比例最大，說明在當時的社會上釉陶手工業的恢復相當快，超過一般的紅陶俑和瓷俑作品。在當時統治階級的上層人物中使用釉陶的數量相當大。在大量生產時，必然不滿足於只是素色釉的單調現象，導致工藝改進，三彩出現勢在必行。從這些陶俑的質地來看，已經採用了唐三彩的原料，即胎料是白色瓷土，潔白堅緻，製作規整，表面施黃釉，也有施無色透明釉，即白釉，火焰溫度不高。把釉陶俑和紅陶俑，即不上釉的陶俑相比，製作工藝講究得多，釉層裏沒有出現彩色。採取釉上裝飾的手法，釉面上畫得相當複雜。男女俑的面部不上釉，呈胎體的白色，但都要妝鑾，用紅色、白色畫眉畫眼，嘴唇塗硃。多數人物形象的衣衫、甲冑，馬的身軀和鞍韉都要加彩、貼金。突出的是，表現初唐侍女形象的俑類，在裙裾的裝飾上相當精美和細緻。這些情況與該墓同出的22件瓷質騎馬男樂俑的作法一樣，一般是用黑彩塗冠、馬靴、馬的鞍韉和革帶，紅彩塗衣服，馬的籠頭貼金。根據出土情況統計，該墓出土在釉面塗彩的人物、動物、生活模型有男立俑、持物男立俑、女立俑、女坐俑、牽馬俑、騎馬武士俑、騎馬文官俑、男騎馬樂俑、馬、牛、羊、狗、雞、倉、磨、碓等。

張士貴生活在唐朝立國的初期。戰火未熄，社會還動盪不安，國家經濟急待恢復，整個社會風氣還比較節儉。然而，就在這時，像張士貴這樣的開國元勳及其家族已經貪得無厭地追求顯示身份的厚葬物品，追求大量用釉陶作出他們生前使用的生活用具，役使的部屬、男僕、女侍、動物及用具模型。所以釉陶在皇陵陪葬大墓中屢有出土。由於時代所局限，工藝上還沒有達到釉中配彩的水平。只燒單色釉，配釉還不如北齊，只能在釉面用色彩塗料來妝鑾。彩料沒有和釉層燒在一起，容易脫落。到釉裏出現彩色效果，即三彩釉燒成時，釉面的妝鑾就消失。墓誌年號是顯慶二年（公元657年），從張士貴生活的時代和安葬的時間看，該墓出土的釉陶算得上唐朝最早的一批釉陶，這批釉陶製品對研究唐代釉陶的編年發展，分析唐朝初期釉陶的工藝特點，探討唐三彩的出現等方面的問題，都有重要價值。

二、鄭仁泰墓出土的彩繪釉陶俑

陝西省博物館、禮泉縣文教局組成的唐墓發掘組，配合農田水利建設在禮泉縣烟霞鄉馬寨村發掘了唐太宗的昭陵陪葬墓，墓主人是唐太宗的名將鄭仁泰，時代是唐龍朔三年（公元663年）。該墓早年被盜，但留下相當完整的壁畫和532件隨葬品，有彩繪釉陶俑，彩繪紅陶俑、石俑、陶瓷器等。這些隨葬品中最突出的是釉陶俑，共有466件，白色體胎雖粗，但比較堅硬。釉陶的釉爲淡黃釉或淡綠釉，釉上有精美的彩繪，造型比較高大的武士俑等作品，在釉上的彩繪中還有金彩，裝飾富麗堂煌。陶俑的成型都是用模製。按種類有16種之多。計有武士俑、鎮墓俑、儀仗俑、男立俑、侏儒俑、女立俑、女坐俑、女踞坐俑、女舞俑、男騎馬樂俑、男騎馬武士俑、男騎馬俑、男騎獵俑、女騎馬俑，動物俑有陶駝、陶馬、陶豬、陶羊、陶狗、陶牛等。

這批釉陶俑的裝飾彩繪主要顏色是紅色，黃色、黑色、綠色等。從人物形象的裝飾看，主要是紅彩。例如男立俑，施淡黃色釉，從頭盔到底座都塗紅色。部分綫條，人物的眉、眼、髭鬚，靴等用黑彩。護胸、護腕、長裙的邊等處的花紋有一些綠彩。女騎馬俑頭戴笠帽，後帔至肩，在蛋形臉上眉毛塗畫較寬，嘴唇塗朱，身穿的窄袖白衫，畫上花朵，外套白襦上畫紅碎花，腰束繪淡黃色條紋的長裙，尖頭靴塗黑，所騎的黃馬畫上紅斑。動物俑，如陶馬，全身施黃釉，鬃毛染紅色或藍色，馬的嘴和蹄染紅色，馬身上有藍斑紋。就是一個陶豬也在黃釉上把鬃毛畫成黑色，耳、嘴塗成紅色。

鄭仁泰墓出土釉陶俑的特點：

第一，釉陶製作的品種之多是唐朝開國以來罕見的，說明釉陶工藝反映生活的內容很豐富，藝術表現能力已經很强。

第二，胎體和張士貴墓出土的釉陶一樣，用白色粘土作成，比較粗、堅硬。釉質比較細膩，釉色有淡黃釉和淡綠釉兩種，胎體和釉層密合得相當好，釉層沒有剝落的現象，說明釉陶製作工藝又有所提高。這就啓發了工匠們，如果將呈色金屬配入釉中，把彩料掛在釉層上，與整個器物一道在窰火中燒成，釉面浸潤、熔融，將出現更漂亮，永不落掉的藝術效果。

第三，釉陶上的彩繪顏色、畫圖內容和普通

①陝西省文管會，昭陵文管所：《陝西禮泉唐張士貴墓》《考古》1978年3期。

紅陶的裝飾一致，這種技藝即在普通陶器上作彩的作法，在漢代陶器上就有，隋唐以來陶器上這種裝飾手法很普遍，有紅陶器物，也有灰陶器物，在釉上施白色化粧土，然後再在上面作出流雲、蔓草、荷花、寶相花等內容，色彩濃烈，風格豪放。不過出土後多敗色或剝落。

第四，釉陶釉面的裝飾色彩豐富，畫面安排很滿，這是唐代盛行的藝術風格。

第一、二點說明釉陶工藝是直接由漢、三國兩晉南北朝、隋一直發展下來的。北朝時期由普通陶土製作改成北方白色瓷土製作這條綫索很清楚。到唐三彩的出現，經歷了一個漫長的過程，也說明唐三彩只是釉陶工藝的提高而已。釉陶品種多，數量大，說明一個手工業作坊、生產的作品種類越多，它的生產能力就擴大越快。掌握了鉛釉技術，無色透明釉的成熟，彩釉陶器終將燒成。釉陶表面作彩，即第三點闡明的那樣藝術陶器的生產進入一個新時期，美化陶器的手段已集中在釉陶上。上面分析的第四點，該墓出土數量巨大的釉陶作品畫工細膩，畫面很滿，彩色豐富，說明唐代工匠到這時對彩色的應用已有相當豐富的經驗。這些用於繪彩的原料大多數和以後三彩釉陶生產中，配在釉裏的原料是一樣的，主要呈色元素是鐵、銅、錳等。鄭仁泰墓裏還出土一件在釉裏出現藍彩的罐蓋，是瓷罐②，藍彩的燒成說明已經使用了鈷，這些呈色原料就是唐三彩必不可少的原料。但是，在燒成的釉陶上加繪彩色，在工藝上和藝術效果上都有明顯的缺點，釉面是玻璃體，光滑得很，對一般塗料粘附性很小，在表面作畫不如陶器表面效果好，在上面運筆作畫很難均勻，彩色也很難按照工匠的意願留在釉面，勉强作上去也粘結不牢，一碰就掉落，晾乾以後也很容易成塊狀剝落。即使不剝落，放的時間長了也容易退色，在藝術上不易達到理想的效果。之所以要這樣作，主要是不滿足單色釉，要求工匠們改進工藝，追求更佳的藝術效果。工匠們在長期的生產實踐中，尤其在燒窰中了解到窰火的不同性質，氣氛能改變物質的性能和彩色的特點，從而啓發了工匠們可能將呈色金屬元素配入釉料中，燒出璀璨明麗、永不退色的彩釉作品，這就是我們所說的唐三彩。隨着唐代社會的穩定，經濟的發展，工藝技術的提高，到唐高宗以後，釉陶工藝經過釉面畫彩的階段，終於燒成了馳名世界的唐三彩。

②陝西省博物館、禮泉縣文教局唐墓發掘組：《唐鄭仁泰墓發掘簡報》，《文物》1972年7期。

三、山西發現出土最早唐三彩的墓葬

在山西省晋東南的長治市，考古工作者發掘了一座唐墓，即漳澤電廠三號墓，該墓規模不大，出土的隨葬器物不多。一件高只有5.6厘米的越窰青瓷鳳頭壺，一件三彩水盂。

鳳頭壺造型是頂部捏成鳳鳥頭形，刻劃眼珠和啄、羽毛，鳥頸即壺頸，頸肩下斜，下腹鼓出，小平底，淺圈足。在頸腹之間，與鳥嘴相同的一側安圓管形流，另一側頸與上腹安曲形柄。灰胎，色淺，質地緻密，手捏相當熟練，不適用，很像玩具，可能專門作殉葬用。

三彩水盂，器也很小，斂口，扁圓腹，環底。口的上面安放一蓋，蓋的平面較直，蓋上有寶頂。白胎，比較細，也比較厚。蓋和水盂的口沿至腹下部施三彩釉，下腹至底部露胎。底部出現三個支釘痕迹。口沿和蓋是淡褐色釉，腹中部是綠色彩釉，下腹是褐色彩釉。

這座墓是有墓誌的，墓主人死於唐乾封二年，即公元667年，距鄭仁泰墓只有4年。

該墓出土的三彩水盂只有一件，器物很小，和以後大墓出土的數量多，規格大，色彩複雜的作品相比，不足稱道。但它有重大的研究價值：

第一，它畢竟是三彩釉陶作品，它將呈色金屬配在釉層裏，燒出了褐色和綠色彩釉，改變了鄭仁泰及其以前一些墓葬出土物單一顏色釉的現象，也沒有在釉面畫彩色了，燒成之後，作品就不用加工了。從工藝上來說它宣告了唐三彩釉陶的燒成。趕上北朝婁叡墓、范粹、李雲墓出土掛彩釉陶的水平。

第二，儘管它將呈色金屬配入釉中，燒出帶顏色的釉來，但是在這件作品上掛釉的方法還不熟練，還在摸索中。褐色釉和綠色釉都是分別配出來的。用筆沾上釉汁分別在胎壁上點畫，點畫工藝也不熟練，不像盛唐大墓出土的三彩器物的釉彩那樣井然有序，有事先的構思，各種彩色釉在器物表面構成美麗的圖案。工匠們還顧不上這些，主要精力和着眼點還放在能不能將配出的顏色釉掛在胎體上，放在窰裏能燒出彩色釉層來。藝術上更美的要求尚未作到。

第三，用筆點畫在胎體表面的釉汁沒有流淌的現象，釉層塊面還沒有熔融化開，當然各種釉塊就不會出現象彩霞一樣互相浸漫，組成複雜的彩色效果，儘管釉層質地已經比較相當細，燒出後的色彩也相當漂亮，但藝術效果遠遠沒有盛唐

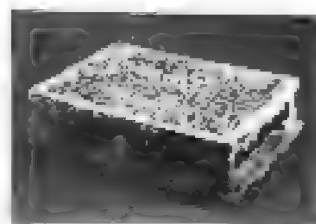


圖23　初唐三彩床榻模型（高8.3，長26，寬19.2厘米陝西富平李鳳墓出土）

四、李鳳墓出土的釉陶標誌着三彩的燒製成功

3 富平縣文化館等：〈唐李鳳墓發掘簡報〉《考古》1977年5期。
4 陝西省博物館：〈唐永泰公主墓發掘簡報〉《文物》1964年1期
5 陝西省博物館、乾縣文教局唐墓發掘組：〈唐章懷太子墓發掘簡報〉、〈唐懿德太子墓發掘簡報〉《文物》1972年7期
6 昭陵文管所：〈唐越王李貞墓發掘簡報〉《文物》1977年10期
7 俞偉志、張正齡：〈西安郊區三個唐墓的發掘簡報〉《考古通訊》1958年1期
8 見《洛陽唐三彩》文物出版社
9 山西省文物管理委員會：〈太原金勝村唐墓的發掘〉《考古》1959年10期
10 部分資料發表在《山西出土文物》上，部分資料在當地博物館文化館陳列或收藏

作品時代有早有晚，其特徵均是初唐或盛唐時期的。只有江蘇揚州唐城遺址出土大量三彩作品，有罐、鍑、盤、碗、壺等，特別是穿帶的魚形壺、白釉藍彩罐等精美作品，其時代一直可以延續到晚唐時期。因爲與這些三彩製品同時出土的有湖南長沙銅官窰的作品，銅官窰精美的釉下彩瓷器則是屬於晚唐時期的。

第二節
唐三彩發展的分期

把各地出土的唐三彩的考古資料進行排比，唐三彩的發展過程大致可以分爲三期。

第一期，從唐高祖立國到武則天上台，即公元七世紀初到八世紀初，歷史上稱爲初唐時期。

第二期，從武則天、中宗到唐玄宗時期，即公元八世紀初至八世紀中葉，是爲盛唐時期。

第三期，從唐肅宗到唐末哀帝，即公元八世紀中葉至十世紀初，是爲晚唐時期，。

在這三個時期裏，唐三彩發展速度明顯的不同，有的時期裏發展緩慢，而有的時期裏蓬勃興旺，發展迅速，各期的具體特點可以作如下的歸納：

第一期，立國之初，主要生產單色釉陶，品種不豐富，數量較少，造型主要保持生活用具的傳統式樣，如缽、雙龍柄尊、葫蘆瓶、高足杯、碗、雙耳罐等式樣，俑人形象生產數量很大，工藝簡單，多數只有一種顏色的單色釉，部分施幾種彩色的作品，各色成塊狀排列，沒有融成一體，器物都是單個出現，不成組成套，也不多樣化。房屋、院宅、轎車、櫃櫥之類的模型未見。人物形象清秀苗條，其體梢疊，衣衫緊窄，有"曹衣出水"的藝術風格。

第二期，唐朝國力最强大的時期。厚葬之風在社會上興盛起來。唐三彩器物在貴族官僚中使用很多。從生活器皿到社會各個階層的人物形象，明駝駿馬、珍禽異獸、庭院、房屋、倉庫、假山、水池樣樣俱全。工藝精湛，質地優良，彩色最爲絢麗。人物形象的塑造體態豐腴，其勢圓轉，衣紋飄舉，有"吳帶當風"的氣勢。這是唐三彩工藝上成熟的時期，出土三彩的地區，除長安洛陽兩京地區以外，北方、南方均有出土，在陝西、河南、河北、四川均有燒製。

第三期，安史之亂以後，唐王朝的腐敗致使各種矛盾表面化，尖銳化，藩鎮勢力逐漸興起，國力敗落。中原地區經濟受到打擊，但南方，尤其沿海地區，以及距中心城鎮較遠的地區經濟繼續發展，飲茶飲酒之風盛行，社會對陶瓷的需求量增大了，陶瓷手工業加快了發展的步伐。只是三彩的生產不如盛唐時期，可能中原地區戰亂較

多，社會不安定，陶瓷手工業受到影響，如生產三彩最多的鞏縣窯作坊群，生產遠遠不如盛唐，也可能人們更多地追求金銀器皿和瓷器。所以從西安、洛陽兩京地區，出土三彩釉陶的墓葬很難發現。但三彩器物的彩色，釉質和製作工藝仍然相當高，例如揚州唐城遺址中出土的三彩作品，有的相當精美⑪，只是數量明顯減少。

根據傅永魁先生的調查和他寫的《河南鞏縣大、小黃冶村唐三彩窯址的調查簡報》一文知道，從窯址反映的情況，唐代之後鞏縣窯還生產三彩釉陶。因為從第三文化層內出土的北宋真宗（公元998－1022年）時期的"咸平通寶"來看，該遺址的下限應在北宋⑫。1978年鞏縣回郭鎮柏峪南坡上，發現一座元豐六年（公元1083年）節度使士慧夫婦合葬墓，墓中出土了兩件三彩豆，其造型和釉色光澤都和唐三彩相似。北宋時人張耒寫了一首《謝黃定是惠碧瓷枕》詩，詩中寫道："鞏人作枕堅且青，故人贈我消炎蒸。持入室內涼風生，腦寒髮冷泥丸驚。"鞏縣窯址單彩或多彩枕很多。沒有發現青瓷枕，詩中所寫可能是常見的綠釉枕。宋代綠釉陶枕在鞏縣窯，河南、山西、陝西窯址中發現很多，河北磁州窯有大量生產的作坊。

⑪朱江：《對揚州出的唐三彩的認識》，《中國歷史博物館館刊》1985年總第七期。

⑫傅永魁：《河南鞏縣大，小黃冶村唐三彩窯址的調查簡報》《考古與文物》1984年1期

第六章

三彩　址

生產三彩釉陶的作坊，即窰址，估計應該在河北、河南、山西、陝西、湖南、四川等省。從陶瓷發展的條件分析，這些地區具有生產三彩釉陶的條件。但是，目前考古工作中發現的生產三彩釉陶的作坊遺址不多，比較熟習的是河南省鞏縣窰址。最近了解到，在河北省內丘縣唐代著名的邢窰窰址羣中，發現有生產三彩的作坊遺址。陝西省銅川市黃堡鎮發現了生產唐三彩的遺址、作品和窰具。證實了過去的分析，在唐朝首都附近應該有生產三彩的作坊，因爲有一些墓葬出土器物顯然和洛陽地區的三彩有區別。1984年在四川邛崍召開全國古陶瓷學術年會，大家有機會到邛崍唐代瓷窰遺址調查，參觀了四川省考古工作者的田野發掘現場和四川省收藏的邛窰文物。發現邛窰在生產釉下彩瓷器的同時也生產帶顏色的釉陶作品，說明在四川也生產釉陶或者包括三彩。我們相信，隨着陶瓷考古工作的發展，生產三彩的唐代窰址一定能發現更多。

第一節
河南鞏縣的三彩窰址

河南鞏縣三彩窰址是鞏縣瓷廠的陳迹先生在1957年發現的，他寫信告訴北京故宮博物院陶瓷組的研究人員，故宮進行了調查①，後來河南省博物館對該窰址又進行了多次調查，採集了大量研究標本，1976年河南省博物館與鞏縣文物管理委員會進行了試掘②。1982年全國古陶瓷科技學術討論會在河南鞏縣召開，會議組織代表參觀窰址現場，筆者在陳迹先生的陪同下多次到窰址調查，看他多年收集的研究資料，參觀現代瓷廠生產瓷器和三彩釉陶的工藝過程，獲得了許多第一手的研究資料。對窰址的地理範圍，作坊分佈，生產分工，原料，燒窰的燃料，產品運輸條件，一些特殊技巧的原理進行了現場分析，與墓葬出土的三彩器物對比分析。現在將窰址情況概述如下：

鞏縣三彩窰址在鞏縣縣城東北角的老城東南方，距現在縣城約10里地，在隴海鐵路南側。主要遺跡有大黃冶、小黃冶、窰貨嶺、龍王廟、電灌站、養猪場等地。窰址都散佈在黃冶河的西側，這條河長約10公里，上游從水底河至白河村，據說因爲唐代燒白瓷的關係叫白冶河。中游從白河村至大、小黃冶村的一段，因爲唐代燒三彩釉陶，以黃釉作品居多之故，稱爲黃冶河，下游叫泗河。泗河與伊洛河匯合後注入黃河③。在白冶河、鐵匠爐一帶也都發現有燒陶瓷的窰址。根據調查資料分析生產時期都屬於唐代。

從窰址調查中得到的青瓷和白瓷資料看，有隋代的作品，如青瓷四耳罐，其造型、胎、釉特征看與西安郊區隋大業四年李靜訓墓裏出土的四耳罐以及山西、陝西、河南隋墓瓷器風格一樣。直口深腹，小底，圓餅狀足，其足又小又高的特徵和故宮博物院陶瓷館展出的隋代白瓷杯基本相同，只是鞏縣窰址發現的作品中有的胎體較薄，質地也很細，白度也不次於西安隋姬威墓出土的白瓷。鞏縣陶瓷窰址分佈的範圍不小，各個窰址產品有相同的，也有不同的地方，就是說基本的生活用具是相同的，但各個窰址的作坊各有所側重，這是封建社會民間作坊生產的靈活性和互相競爭的表現，也是推動陶瓷手工業發展的一個因素。白冶河，鐵匠爐一帶以生產白瓷、黑瓷爲主

①馮光銘：《河南鞏縣古窰址調查紀要》，《文物》1959年3期。
②郭建邦、劉建洲：《鞏縣黃冶"唐三彩"窰址的試掘》《河南文博通訊》1977年1期。劉建洲：《鞏縣唐三彩窰址調查》《中原文物》1981年8期。
③傅永魁：《河南鞏縣大、小黃冶村唐三彩窰址的調查簡報》《考古與文物》1984年1期。

，鞏縣老城南邊約 3 公里的黃冶河兩岸，即大黃冶村、小黃冶村的各個窰址以生產三彩釉陶爲主。小黃冶村窰址開始於河流的左岸，烟房胡同西側豬場地方、沿河而上到瓦窰口，從及河右岸的電灌站台地。大黃冶村窰址從黃冶河右岸開始直到左岸的墳溝口和龍王廟一帶，相當密集④。這個地理環境有生產陶瓷的優良條件，地勢平坦便於手工業作坊的建立，古代黃冶河水源豐富，向北流入洛河。洛河是黃河的支流，不遠就匯入黃河。這裏是古代水陸交通的要道，陶瓷產品生產出來之後運往洛陽，長安等政治，經濟繁榮的大城市很方便，商品能很快流通。水源豐富的黃冶河水還可以用來加工原料，"1963年在水底河建水庫時，岸上清理出泥槽、澄泥池。河道內清理出石碾兩個，輪直徑爲1.1米，中部厚0.24米，中心爲0.18×0.18米的方孔（軸孔），被認爲是壽碾（非農用）碾輪。1976年在小黃冶試掘時，在第二層清理出殘碓石（杵石）多件。這類殘碓石爲不規則的長石條，一頭有明顯的磨損斜面，這說明已使用加工過硬性原料。"⑤

在距窰址範圍不遠的地方即鞏縣的白冶河、葦園兩個地方也發現陶瓷遺址，但更重要的是在地質結構上都屬於石炭二疊紀的粘土礦層地帶。粘土是製瓷和製三彩釉陶的原料，這種粘土即北方高嶺土，顏色爲青灰色，硬度較小，含鐵量低，質地細膩。用來製瓷或三彩釉陶不需要很多繁重原料加工手續，例如含鐵量低就不需要很精細的除鐵手段，質地細膩不需反覆粉碎，就能配出可塑性適宜的胎泥。

將遺址中的古陶瓷標本和鞏縣本地產的粘土進行的化學分析和對比，了解到遺址中的粘土原料、坯泥、粗瓷器、白瓷器、三彩陶胎等化學成份基本相同。說明古代這裏陶瓷生產是就地取材。這樣鞏縣黃冶河兩岸自然就構成了一個生產瓷器和三彩釉陶的優良的條件。水陸交通的便利，使生產和銷售得到良好的溝通，產品有銷路，生產就能繼續下去，並能不斷擴大。所以唐代這裏能蓬勃地發展起來許多大小不同的作坊。各作坊之間根據技術條件，生產不同的產品。但基本產品如生活用具各窰都產。鞏縣窰場不僅範圍大，而且各個作坊的分佈，生產時間的長短也是很複雜的。

根據鞏縣窰址的試掘資料分析，鞏縣三彩釉陶的生產經歷了一個相當長的發展過程。河南省博物館的郭建邦、劉建洲等人和鞏縣文物管理委員會於1976年7月在黃冶河東岸的大、小黃冶村之間的電灌站附近進行了試掘，試掘了25平方米的範圍，發現有三個相迭壓的文化層⑥。時代最早的文化層，即壓在最下層的文化層厚0.20－0.60米，主要是瓷器。根據釉色來分析有白瓷、黑瓷、青瓷、黃釉瓷等。胎體都是白胎或灰白胎，比較厚重。1982年4月我在鞏縣參加全國陶瓷科技會議時調查了該窰窰址，採集了一些研究標本，看到當地文物部門和鞏縣瓷廠收集的實物資料，這些資料和郭建邦等人發掘時得到的資料是一致的。生產時代可以早到隋朝。所以說鞏縣陶瓷窰址從隋代開始生產，經過相當長時期的發展，逐漸擴大其範圍，即手工業作坊逐漸增多。生產日益繁榮，生產的品種也越來越豐富。

把鞏縣窰址資料系統排比，可以看到生產最興旺的階段是盛唐時期。就以青瓷、白瓷、黑瓷而論，水平比較高，數量最多。如胎釉比較白，比較細膩的白瓷碗，其底部成玉璧形，這類作品在揚州唐城遺址中也發現過，鞏縣窰作品輸送到揚州出海的時期是盛唐時期，因爲揚州尚未發現有初唐時期的鞏窰陶瓷。很多罐類作品，最大直徑在腹的中部，罐耳做成老鼠爬伏於器物的肩和頸之間。有的瓷器例如碗類作品，外壁施白釉，裏壁施黑釉，或者相反。在西安地區隋唐考古中發現，在唐玄宗天寶時期的墓葬中出土較多，如西安郊區唐玄宗天寶三年（公元744年）史思禮墓中出土的瓷碗就是這樣施釉的，河北內丘邢窰的產品中也有這樣的作品，屬于盛唐時期。碗的造型結構也一樣⑦。河北曲陽澗磁村附近北鎮唐代（盛唐）窰址裏也出土相似的作品。根據現有資料分析，鞏縣窰的陶瓷生產，經過隋到盛唐時期將近兩個世紀的發展歷史，到盛唐進入了規模最大的發展時期。唐三彩就是在這個階段中發展了起來，正是由於唐三彩的極大發展，才將鞏縣窰陶瓷藝術推向了發展的高峯。鞏縣窰生產發展的階段性是清楚的。關於唐三彩的生產情況，此次試掘收獲是大的。在最下面一層，三彩釉陶很少："特別是此層還有'三彩'瓶一件，胎骨造型與二層的'三彩'迥然不同，它的表面爲褐色釉，另加綠彩貼花……"⑧李鳳墓出土的盤和床榻尚未發現。然而窰址中確實見到過三彩環底缽，缽的式樣屬於初唐時期的作品。這樣的三彩缽製作比較簡單，只在口沿和上腹部掛彩，不規整，釉面的

④見劉建洲：《鞏縣唐三彩窰址調查》《中原文物》1981年3期16頁
⑤陳逵、李振漢：《鞏縣古的瓷制瓷工藝過程研究》1982年全國古陶瓷學術討論會論文（未刊稿）
⑥《河南文博通訊》1977年1期。
⑦李知宴：《唐代的瓷窰概況與唐瓷的分期》《文物》1972年3期、一一0。
⑧見《河南文博通訊》1977年1期。

彩色斑點也沒有很好地化開，彩點之間浸潤，流動性不大，彩釉不够漂亮，與李鳳墓出土的作品在作彩工藝上也有相似之處。生產數量極少。這種地層關係和上面說的三彩缽，說明鞏縣窰在唐代初期即已開始生產三彩作品，只是水平不高，數量也少。情況可能是這樣，在生產瓷器的作坊裏，試製一些釉陶作品。這樣的彩色釉陶制作不難，溫度不要求很高，美觀實用，惹人喜愛，因此有廣泛的發展前途。所以鞏縣陶瓷手工業經過初唐時期開發釉陶新品種，開始生產三彩，到盛唐以後便以很快的速度向前發展，規模之大是全國的首位。

在1976年7月的試掘中，第二層即"唐三彩"的堆積層裏，三彩釉陶的作品就很豐富了，在厚只有0.50米左右的地層中出土了大量的生活用具和明器。生活用具如三足爐、罐、壺、盂、樽、盆、碗等，明器有俑類，其他藝術品，有小型的動物形象如馬，小玩具如小鈴鐺、口哨等。時代是屬於盛唐時期⑨。由於試掘面積很小，沒有發掘到大型的人物、馬、驢、駱駝等作品。根據地面考察，鞏縣三彩窰址的遺跡顯示出生產最興盛的時期，作坊分佈範圍大，很可能在生產上有一定的專業分工，有的大作坊是綜合性的，有的則有一定的側重。電灌站台地附近的窰址就是比較綜合性的，大量生產的是生活用具，有三彩茶具、酒具、飲食用具如盤、缽等，有玩具，室內寢居用具例如各種各樣的三彩陶枕，還有作雕塑粘貼用的藝術作品的模具，如大駱駝頭的模具，寶相花貼花模具，禽鳥、動物（獅子爲主）、佛像的模具，以及青瓷、白瓷生活用品。種類的繁多和窰址範圍規模的巨大是相適應的。大黃冶機械廠台地窰址，範圍比較小，生產作品不够豐富，挖掘中只發現小型兎形陶枕、綠釉轎車、三彩杯等。作品中特別是生活用具不是成組成套生產的。現在還在燒窰的窰場附近地方，發現一個古代三彩窰址，以生產各類陶俑等藝術性很强的作品爲主，遺物有小駱駝，人物形象的模具等。在小黃冶猪場一帶古代遺跡表明，這個作坊是專門製作模具的作坊，它是生產製作三彩藝術品工具的場所。唐三彩有一個獨特的工藝程式，即大量採用模製，如生活用具，藝術陳設用品，櫃櫥、房舍的模型、俑人、動物形象都採用模製。器物上裝飾的貼花也用模子印出來，這可能是適應當時社會厚葬之需，產量太大，手揑成型供不上社會的需要。這個遺址就專門生產模具，有單模、合模。合模工具有人物、佛像、動物、禽鳥等。藝術水平很高的鳳頭壺、牛首杯等。作貼花裝飾用的零件的如獸首、瑞獸、人物、花卉是單模，模壁的雕刻，技藝熟練，風格一致，可能有專門的工匠來製作，所以比較集中在這裏。劉建洲先生在《鞏縣唐三彩窰調查》一文的統計，他在小黃冶村窰址收集到小型藝術品和大型器物上的貼花裝飾範模二十多種，類似的範在大黃冶窰址也有發現⑩。其中屬於小型藝術品的範有鳳首壺範、馬範、象範、人騎駝範、麻雀範、獅子與小狗範、展翅飛翔的燕子範、高鼻、尖咀、小眼的猴頭埙範；作爲貼在大件作品上作裝飾的花紋範及母範，有口銜綬帶的綬帶鳥範、有體態雄健，昂首張嘴，展翅翹尾的翼獅範、茶花範，這種花中心爲五個小花瓣，外爲四個大花瓣，周圍配四個葉子，石榴花範、榕花範，內爲六層花瓣，外鑲六朵花瓣的榕花範、纓花範，團花範、馬鞍飾範、爐足範（爲獸爪形）。還有供建築用的磚範，上面雕有兩隻飛翔的雲雀，上下飄動着彩雲。這些範大部分是用白色瓷土作成，有的燒得很堅硬已經瓷化，有的不太堅硬，像白陶範，少量的是紅陶範，火度不高，如海石榴範就有用紅陶作的。其他還有小黃冶第十三生產隊西邊不遠的一處窰址，堆積中的遺物有藝術性很强的小件作品如三彩小馬、小駱駝、騎馬俑等，這個作坊可能以生產小件藝術品爲主。在黃冶河西岸，大黃冶村以西的一處窰址出土釉陶刻花盆較多，其他作品較少，它的生產可能以生活用具中的盆類爲主。

根據陝西、河南各地唐墓出土的三彩作品的時代來判斷，那種大型的儀仗俑、動物俑和成套的生活用具及模型是屬於盛唐時期。那種小型的用模具作出的陶俑、玩具和生活用具是由盛唐一直到晚唐均有。由此來判斷鞏縣三彩窰址生產的最興盛的時代是盛唐至晚唐。當然晚唐時期由於社會動亂，生產規模和藝術性都不如盛唐時期。這個窰的生產下限應該在什麼時代呢？根據劉建洲先生的調查資料指出：鞏縣三彩窰址中發現的"浮雕翼獅範又與密縣出土的宋咸平二年1號三彩琉璃舍利塔下層門楣上的獅子很相似。"⑪傅永魁先生在多次調查之後也得出同樣的結論⑫。鞏縣三彩窰址生產的下限可能在宋初。根據我們在河南地區考古所見，三彩釉陶的生產在河南地區不止一處，在魯山的段店窰、禹縣的劉家門、

⑨見《河南文博通訊》1977年1期44頁。
⑩見《中原文物》1981年3期。
⑪見《中原文物》1981年3期21頁。
⑫見《考古與文物》1984年1期73頁。

楊家溝等窰址、登豐曲河窰、均有宋代釉陶的發現，時代都較鞏縣窰晚。

根據對唐代鞏縣三彩窰址的調查、試掘結果有以下幾點是很清楚的：

第一，唐三彩釉陶的生產在初唐時期就開始了，只是生產的數量很少，品種單調，藝術水平不高，彩色不絢麗，各種彩色沒有融熔、浸潤、色調也不很協調。根據李鳳墓出土的三彩作品以及窰址中屬於初唐時期的作品來看，釉陶的裝飾講究多彩，顏色很濃，這是初期的唐三彩。到盛唐由於燒製藝術的提高，色調協調，彩色絢麗，但沒有離開初唐時期的釉陶基本調子。盛唐以後發展很快，作坊規模很大，晚唐以後逐漸衰落。但釉陶並沒有停止生產。鞏縣三彩窰址的發展過程就是例證。宋代以後河南其他瓷窰繼續生產宋三彩釉陶器物。

第二，通過鞏縣窰址的了解，很明確三彩是在製瓷窰場裏生產的，胎料和其他原料都是用製瓷原料，只是在釉料裏加入大量含鉛物質作助熔劑，用較低的溫度燒成。目前還沒有發現更多的唐三彩窰址，沒有見到獨立的只生產三彩釉陶的窰址，無法判斷它有沒有獨立的生產作坊，估計各個作坊三彩和瓷器同時生產。

第三，從鞏縣三彩窰址的佈局情況來看，盛唐以後生產規模較大，有明顯的專業分工，有一定的專業性生產窰，根據製作品種類來分工，組織生產，以提高生產效率。從唐三彩的生產可以看到唐代手工業生產效率的提高。分工精細，生產效能和藝術性都能提高得很快，唐三彩數量很多，能取得那樣卓越的成就，與它細緻的分工和專業化生產有極大的關係。

第四，唐三彩生產的多樣性很清楚。生活用具有供人們生活實用之需，也可以作殉葬品。人物、動物、建築、山石和生產工具模型是殉葬的明器。小型玩具三彩製作比唐代任何瓷窰都多，有的是殉葬用的，但墓葬中出土不多，大多數可能是供當時兒童玩耍用的，對開發智力有作用，在研究我國玩具發展的歷史有重要意義。

第二節
陝西銅川和四川邛崍的釉陶窰址

在唐朝首都長安及其附近地區統治階級上層人物達官顯貴的大墓發現很多，墓葬裏的隨葬品是全國其他任何地區所不可比擬的。就以陶瓷製品來說也是最精良，數量最多。當然這些陶瓷器來自全國各地的製瓷區域，但是也要看到長安及其附近廣大地區經濟基礎最雄厚，手工業也極發達。根據考古調查，在陝西境內有生產陶瓷的良好條件，在銅川就有豐富的瓷土礦。西安附近的地區應該有唐代的古瓷窰址。唐人陸羽在《茶經》中談到鼎州的瓷器僅次于越州窰，居全國第二位，而鼎州是唐代曾在北方陝西的銅官一帶設的州，目前鼎州窰是唯一沒有發現窰址的唐代名窰，如果在唐代初期就建立了鼎州窰的話很可能就在陝西境內。

如果把西安及其附近地區墓葬和文化遺址出土的資料集中起來分析，其中一部分陶瓷製品就是陝西本省的作坊生產的。例如部分白瓷、黑瓷器皿既不同於河北的邢窰、曲陽窰，也不同於河南的鞏縣窰的產品。三彩釉陶也是這樣，一部分製作精美，顏色淡雅之作，例如永泰公主墓中出土的用綠彩作出有層次的彩面，黃彩和褐紅彩都很淡雅，釉面光滑的作品與河南鞏縣窰的三彩作品有不同之處。這些作品長期以來人們就估計，可能在陝西本省，即在唐首都西安附近就有生產。那麼陝西生產唐三彩的窰窰址在哪裏？過去由於窰址沒有發現，人們估計可能是在銅川生產，因爲銅川距西安很近，在唐代農業經濟、手工業經濟很發達，又出產瓷土，瓷土就是北方的坩干土，是發展陶瓷手工業的理想的場所。在銅川的漆河沿岸發現唐代生產白瓷、青瓷和黑瓷的窰址。銅川的黃堡鎮，是宋代著名的耀州窰所在地，在耀州窰附近或耀州窰的地層下面，唐代地層裏可能會有三彩釉陶和白瓷、黑瓷，因爲它的條件和河南鞏縣窰生產三彩釉陶的條件相似。河南鞏縣窰也生產白瓷、黑瓷，同時生產三彩。河南的考古工作作得比較細緻，三彩窰址的調查和試掘作的較多。陝西關於銅川黃堡和漆河沿岸地帶考古工作一直沒有作過。1978年我們故宮陶瓷調查組和陝西省博物館、銅川市文化館的人員對耀

州窰調查，當在漆河岸邊斷崖上發現唐代白瓷器物殘片、窰具時就推測這裏唐代可能生產三彩。西安地區唐墓中一些三彩釉陶可能來源於銅川黃堡鎮唐代窰場。在耀州窰遺址範圍裏以前就發現過沒有上彩也沒有掛釉的高髻女俑頭部的素燒作品，這樣的形象在西安地區的唐墓裏屢有發現。還發現過褐釉陶器殘片，三彩釉陶片，印製裝飾花紋的陶範以及犀牛形象的三彩釉陶片等。1984年以來，陝西省考古研究所再次組織力量對銅川黃堡窰址進行考古發掘⑬。清理了唐代製瓷作坊三座，發現一座燒唐三彩的小窰爐，清理出當年燒製的三彩作品有碗、盤、瓶、罐、盂等器物、窰具及許多殘片。這些作品都是白色胎體，和當時的瓷窰生產瓷器所用的胎料完全一致。釉色有綠釉、褐色釉，白色釉，這是唐三彩釉陶的基本色釉，施釉的方法是蘸釉法，有綠色和褐色的單色釉作品，也有綠釉褐彩、白釉綠彩或綠、褐、白三色彩釉共同施在一件作品上，任其流動浸潤，釉質釉色交錯掩映，形成斑爛美麗的藝術效果⑭。

關於生產作坊和窰爐

生產作坊，銅川黃堡窰在考古發掘中發現了唐代生產作坊四組。有製作三彩釉陶的，有制作瓷器的，對研究唐代陶瓷手工業有重要價值。這些作坊的建設是利用陝西地區的特有的地理條件，採用土窰洞式，與該地區流行窰洞居住形式一樣。臨河而建，利用河岸和溝沿的土崖，將崖斷面修齊，挖成拱形土窰洞，窰的跨度一般都比較小，約3米左右。使用過程中遇有窰壁塌落時，在塌落部位加砌石塊和耐火磚，有的還加了支撐柱。

燒製三彩的作坊，由七個土窰洞組成，東西成一行排列，整組建築座北朝南，面向漆水河。一般一個土窰面積約45.05平方米左右，平面呈長方形，窰壁殘高1.35－4米不等。用土坯在底部砌築，土坯外塗抹泥皮。門向南，居中，門道寬0.6－1，進深 3 米。門內有踏步7級。室內比室外低1.01米，室內呈半地穴式。室內地面有一層2－5厘米厚的坩泥踩踏層，是長期用作拉坯成型的作坊，操作時出現的。室內左牆角有一個半圓形火塘，用耐火磚和石塊砌成。東牆壁下距門道2.05米處，有四個石頭平置地上，構成一個方形台子，南北長1.2、東西寬0.45－0.55米，可為工匠放什物之用。

在西牆壁下距火塘3.45米處，有一個拉坯轆轤，旋輪圓形，木質，直徑0.8米，中心部位，鑲嵌一個瓷製輪軸帽，孔徑0.9厘米，往地下深埋0.53米，圓形旋輪中心安有鐵製軸頂帽，內圓外成六棱邊形。工作時撥動旋輪，轉盤便平穩地旋轉，將泥團拉成各種型制的坯胎。在製坯轆轤附近有堆積的坩泥及由坩泥卷成的泥條。泥條附近還有三個大型的敞口、卷沿、淺腹平底盆的坯件。在東牆下用耐火磚砌成的平台，磚上滴有赭、黃、綠色彩釉，與一個方形火膛相連，估計可能是試燒三彩釉的場所，裏面還有“開元通寶”銅錢發現。在北邊牆根下置有淘洗泥料的凹槽和淘缸，作坊最後是堆放坯件的地方，有已成型的碗、盒、燭台、以敞口淺腹碗居多，分前後兩堆疊放。一堆有42疊，每疊7－13個，約420件。另一堆有230件。還有分模翻製又粘成的蹲獅生坯。

窰爐，在黃堡鎮內發掘了4座窰爐，三座燒三彩的，一座燒瓷器的。還有兩座試燒小爐。三彩窰爐建造在漆河岸的第一台地上，距地表1.5－2米不等。

三彩窰爐由窰門、燃燒室、窰床、烟囪四部分組成，平面近似馬蹄形，但比唐代燒瓷窰爐要小得多。以Y10為例，窰門在最前面，燃燒室與窰門連接，前窄後寬，火膛呈扇形，長1.06，寬0.8－1.4米，用耐火磚砌成。沒有其他漏灰和通風設施。窰床在燃燒室後面，高出燃燒室0.5米，平面呈長方形，長2.1，寬1.5－1.75米，床面鋪有砂粒狀的耐火材料。烟囪在窰床後面。1986年發掘出的另一座唐三彩的窰爐看，烟囪有兩個，均分佈在窰床後兩側，窰床和烟囪有隔牆，隔牆下設有吸火口。除面積很小以外，整個結構與同時代的燒瓷窰爐相同，三彩窰爐不僅體積小，燃燒室與窰基礎下的紅燒土層顏色也較淡。表明唐三彩的燒成溫度比燒瓷器的窰爐溫度要低得多。

邛窰窰址，在四川省邛崍縣。陶瓷窰址發現地點，主要是固驛鄉的瓦窰山，西河鄉尖山子、白鶴鄉大魚村和南河鄉的十方堂等地。邛窰是一個生產時間很長，生產能力較强，富有創新精神的窰場。大約從六朝末期開始，生產了將近四個世紀，隋唐五代生產興旺，宋朝以後逐漸衰落。它有濃郁的地方色彩。在造型和色彩上大膽潑辣，勇於接受外來影響。胡人形象，聯珠、突出肌肉質感的舞蹈形象屢有出現。是我國最早發明釉下彩的瓷窰之一。

⑬陝西省考古研究所銅川工作站：《耀州窰作坊和窰爐遺址發掘簡報》《考古與文物》1987年第1期。

⑭楊東晨：《耀州窰研究與新發現》，《河北陶瓷》1985年4期。

1984年我借參加全國學術討論會的機會兩次到邛崍南郊的十方堂窰址調查，到四川省文物管理委員會和邛崍縣文物保管所發掘的三號窰包、五號窰包的現場參觀，從發掘隊傾倒在南河河岸的廢棄物中採集到低溫釉陶器物的殘片。以後又讀了發掘隊編寫的《邛窰發掘的初步收獲》⑮。由於邛窰質地粗糙，燒法情況不很好，加之發掘者對釉陶和瓷器界限沒有分清楚，所以報告中沒有將釉陶分出來予以報導，而余祖信在《試談邛窰三彩》一文中又將燒成溫度達1200℃左右的釉下彩瓷器稱爲邛窰三彩，這樣邛窰中與北方三彩鉛釉陶器（低溫亮釉）相同的低溫釉陶就沒有分析清楚，也沒有專門加以介紹。邛窰青釉釉下彩是石灰釉，透明質細，很薄，釉下彩藝術和湖南長沙銅官窰相似，在唐代美化瓷器的裝飾是一個創造。而低溫鉛釉陶器是在陶器藝術中是另一個創造，與釉陶藝術是一個系統，它給馳名中外的釉陶藝術增加了一個生產地。就目前的資料來看唐代釉陶特別是彩釉陶器在南方的生產地，只在四川發現，這就是邛窰，其他地方尚未發現。

根據我們採到的邛窰鉛釉陶器標本來看，胎體和瓷器的原料一樣，是用當地的製瓷原料作的，就是在邛窰製瓷作坊中生產，屬於一個作坊中不同品質的產品。胎土比較細膩，胎體比較薄，比較輕，胎色白中泛紅，應該是白色胎體，係燒成中氣氛的關係，使胎色沒有燒白。釉質也比較細膩，不透明，釉面光亮，釉層和胎質密合得很好。顏色爲綠釉或黃綠釉，像河南鞏縣三彩窰址發現的那樣斑爛多彩的三彩釉陶作品沒有見到，也沒有見到低溫藍彩的器物。器物種類，由於我們採集的陶片很零碎難以復原，一時分辨不出是什麼器物。根據《邛窰發掘的初步收獲》一文的描寫，初步分析可能屬於低溫釉陶的作品有壺、罐、小瓶、杯、水盂等。邛窰生產品中，釉陶數量與瓷器相比佔的比例很小，釉色單調，器物種類很少，說明釉陶生產在該作坊中不佔重要地位，與鞏縣窰情況相反，可以反映出釉陶在整個南方都不發達。關於邛窰低溫釉陶的作品以及作坊情況，還有待於將來多作發掘工作才能搞清楚。但是，四川邛窰生產低溫釉陶這是一個十分有價值的信息。

第三節
河北內丘邢窰窰址裏的唐三彩

邢窰是唐代北方重要的瓷窰作坊，影響深遠，以精湛的技藝推動着唐代製瓷工藝的發展。北方瓷窰體系的建立，唐代瓷器生產"南青北白"格局的形成，都與邢窰的發展關係密切。所謂南青就是以越窰爲代表的南方青瓷體系。北白就是以邢窰爲代表的白瓷體系。邢窰與越窰在唐朝社會並駕其驅。越窰窰址在浙江餘姚（現在劃歸慈溪縣管轄）上林湖。在浙江東北部形成一個巨大的生產體系。越窰的一系列問題搞的比較清楚。邢窰由於窰址沒有發現，長期以來人們總是根據文獻資料和墓葬出土的白瓷來進行推斷。許多問題沒有得到解決。

1980年4月至1981年4月，考古工作者在河北省臨城發現了唐代白瓷窰址，有的窰址的產品相當精良，與文獻記載的邢窰白瓷的特點相符。在臨城縣範圍的泜河及其支流泜北渠兩岸發現窰址20多處。在臨城和內丘交界的磁窰溝、陳劉莊也發現窰址多處。這一發現引起學術界的廣泛注意，發表論文，簡報十多篇。但是唐代文獻記載邢窰在屬於邢州的內丘，而不在屬於趙州的臨城。邢窰的問題仍然有深入探討的必要。1984年河北省內丘縣文化局開展了全縣文物大普查。終于在京廣鐵路西側、小馬河、李陽河兩岸，南起馮村鄉的唐馮村，北至磁窰溝，西起西丘村，東至京廣鐵路西側。南北15公里，東西8公里，約120平方公里的範圍裏，發現28處窰址。時代從北朝後期至金代，在長達13個世紀裏從事生產的窰羣均有。在唐朝時期，陶瓷生產在內丘縣城的西關和南關蓬勃發展起來，生產出許多質地優良的白瓷。陸羽在《茶經》中評價的"類銀"、"類雪"的白瓷種類很多，這類作品從盛唐一直延續到晚唐。還發現帶"盈"字款的白瓷，這類精細白瓷在西安唐朝皇帝的宮城裏有發現，如在大明宮的遺址裏就有發現。它是爲唐代宮廷燒造的白瓷。這些情況就與唐代文獻如李肇的《國史補》、陸羽的《茶經》、李吉甫註的《唐六典》、歐陽修的《新唐書·地理志》的記載相符。內丘窰址和臨城窰址在地理上聯成一片，都屬於一個巨大的作坊區。

在內丘城周窰羣中，老校場等瓷窰作坊遺址

⑮四川省文物管理委員會等：《邛窰發掘的初步收獲》載《四川古陶瓷研究》（二）

中發現了燒製三彩釉陶的情況。內丘縣文化館採集了許多三彩器物、碎片和窰具。三彩器物有杯、盤、缽、罐、鍑、碗等。

邢窰三彩釉陶表現出以下特點：

三彩低溫釉陶與白瓷、黑瓷、青瓷、醬釉瓷在同一個作坊裏生產。許多器形完全相同，有的施三彩鉛釉燒成釉陶，有的施黑釉燒成黑瓷，有的施白釉燒成白瓷，如三足鍑就是這樣。這與鞏縣窰、銅川黃堡窰和四川邛窰的釉陶生產一樣。單色釉陶、三彩釉陶是瓷器作坊生產品種的一個組成部分，是一個技術和藝術要求都有區別的品種。

成型工藝和造型特徵與瓷器完全一樣。工藝很成熟，用輪製成型，胎體表面有細密的輪鏇紋，製作規整。在窰址中可以看到瓷器燒得有歪扭變形或窰裂的現象，而三彩釉陶則沒有這種現象，是不是三彩釉陶坯體成型穩定性比瓷器好呢？不是，可能是低溫的關係，三彩是低溫陶器，燒成溫度不到1000℃，同樣的坯體，三彩釉陶不容易變形，或產生窰裂等現象，而坯件在高溫中則容易出現變形或窰裂。

三彩器物和瓷器相比，同樣的器形，三彩作品胎體較厚，瓷器較薄。從手感來看，三彩輕，瓷器重。原因是胎料加工上面，三彩釉陶胎料沒有嚴格加工，胎體中混有雜質，氣孔大小不均勻，氣孔很多。說明沒有嚴格的淘洗，捏練和陳腐，胎體多不够緻密，因而份量較輕，瓷器則嚴格地把住上述工序，胎體很致密，所以胎體較薄，但份量很重。還有三彩作品沒有燒結，顯得輕，瓷器燒結，象石頭，手感就重。

三彩器物的釉有綠釉、醬色釉、黃釉等。各種釉有深淺的不同。用蘸釉法施釉。一般器里壁施滿釉，釉層比較薄，釉面發澀，外壁口沿至下腹大面積施釉，器物下腹或底足部分露胎。作品有上單色釉的，也有用幾種釉施在一件器物上的。施釉前作過細緻的設計和考慮，釉層比較光潤明亮，釉層色彩藝術效果良好。各種顏色互相浸潤和滲透的現象很普遍，而顏色也就經過色釉的綜合顯得豐富多姿。

時代的判斷，將邢窰發現的三彩作品和西安、洛陽地區唐墓出土的三彩作品相比，邢窰三彩的生產時代應該是盛唐時期的。大約是在公元七世紀末至九世紀初期。這僅僅是依靠調查的資料作出的初步判斷。根據邢窰生產的歷史看，這裏生產單色釉陶和三彩釉陶的時間可能會早一些。因爲在河北、山西等地區，只有邢窰才具備這樣的條件。在山西長治發掘了唐乾封二年（公元667年）墓出土的三彩作品，可能是邢窰生產的。從地理位置上來看，長治在晉東南地區，鄰近河北的邯鄲地區，距內丘不遠，邢窰生產的三彩和瓷器不用太費周折即可運到山西去。如果這個判斷不錯的話，邢窰生產三彩釉陶的歷史相當久遠。這一切都要依靠今後有計劃的田野發掘來證實。

在邢窰調查和在內丘縣文化館看到他們採集的標本，看到該窰址三彩色彩偏重，黃色、淺褐、紅褐、醬色和淡綠是主色，少數藍色。而在陝西省包括西安郊區各地唐墓出土的三彩釉陶器皿，色彩豐富，以綠色釉來說就有深綠、淺綠、翠綠等種，其他還有藏藍、淺藍、深黃、嫩黃、醬色釉等，都比較淡雅明麗。如永泰公主墓出土的三彩，有以深淺不同的各種綠色的釉掛在一件作品上，質地光潤細潔，相當漂亮。長期以來，人們總有這樣一個感覺，以洛陽爲中心的潼關以東地區，出土的三彩釉陶和以西安爲中心的關西地區出土的三彩釉陶，釉色的感覺是不同的，這可能和唐代三彩釉陶生產區域的不同有關。不同地區的工匠和購買三彩的人們對色彩的配方、欣賞都不一樣，因而形成不同的藝術風格。由於窰址發現不多，資料的局限，這個問題始終沒有提出來展開討論。對唐三彩的研究有進行分區分期深入研究的必要。

第七章

唐三彩的製作工藝

唐三彩的種類很多，包括各種生活用具，藝術陳設品、文房用具、玩具以及人物、動物、魌頭等專門爲殉葬而製作的明器。生產數量很大，造型新穎奇特，釉色五彩繽紛，形象典雅。在世界陶瓷工藝史上有許多獨特的創造。唐三彩之所以蜚聲中外，成爲舉世聞名的藝術瑰寶，這與它精湛的製作工藝分不開。但唐三彩的許多獨特的工藝技巧，至今仍然沒有搞清楚，我們只有依靠對窰址作坊區域、古代遺跡、遺物、窰具、原料的深入考察，用現代科學儀器的仔細分析，現在陶瓷工廠老工人的模擬試驗來研究這些問題。在這一章裏我們將充分利用可能利用到的條件，將唐三彩的製作工藝作一個初步的解剖，所依據的資料以河南鞏縣窰址的資料爲主。

第一節 原料的選擇和加工

唐三彩的胎體原料有兩種，一種是紅色陶土，即普通紅色瓦胎，一種是白色胎體，即北方瓷土作胎。隋至初唐時期有施綠釉、醬色釉的紅胎釉陶，在洛陽有發現，在國內或日本一些博物館和收藏家有收藏①，只是數量很少。繼承漢代以來釉陶的工藝傳統，釉面不作彩，或掛一條彩，很不顯眼，不是典型的唐三彩。就目前所見的三彩釉陶實物來看，絕大多數是用白胎，即北方坩子土作胎。

根據河南鞏縣瓷廠研究人員多年的現場調查，唐三彩雖然是陶器，却完全是在當時製瓷作坊裏生產，用的是北方瓷土作原料。鞏縣瓷廠的研究人員對三彩窰址中採集的原料所作的化學分析證明，古代作坊遺留的粘土塊、練泥池、坯泥，該窰址生產的唐代粗白瓷（在鞏縣白瓷中佔大多數）與三彩釉陶作品胎料的化學成分很接近（見附表）。只有個別例外。在鞏縣發掘的唐景龍三年（公元709年）墓裏出土的三彩作品，化學分析結果表明胎料的組成中K_2O的成分幾乎是零。但是根據化學元素的特性，K_2O極容易溶解於水，表明這些現象不能說明原料本質的不同，可能是製泥時淘洗掉了。證明三彩生產當時是就地取材，這也符合古代陶瓷手工業發展的一般規律。封建社會手工業，尤其陶瓷手工業勞動强度很大，原料使用量很多，根本不可能從遙遠的地方去取土，經過長途運輸到作坊中來使用。不僅如此，宋代北方一些瓷窰作坊裏也生產三彩釉陶或單色釉陶，也都是用瓷土作原料。都是選擇有原料、燃料、水源豐富，運輸方便的地點建立作坊，自成一個生產體系。原料產地距離作坊不遠，這樣可使三彩製作的成本比較低廉。這種情況直到

附表　鞏縣窰址陶瓷胎體及原料成分

名稱	特徵	SiO_2	Al_2O_3	Fe_2O_3	CaO	MgO	K_2O	Na_2O	灼減
古代粘土塊	灰白色	64.91	25.71	0.27	0.40	0.31	1.14	0.33	5.26
黃冶塔觜古坯泥		63.96	25.36	0.64	0.47	0.41	1.66	0.49	5.55
白冶河粗白瓷胎	白色	65.91	30.10	0.71	0.43	0.28	1.24	0.72	0.29
景龍三年三彩陶胎	白色	65.55	29.48	0.40	0.35	0.51			1.14
喬溝粘土	淺灰色碎塊	63.35	23.73	1.66	0.29	0.56	4.03		6.38

本書數據採自陳述、李振漢《鞏縣古白瓷工藝過程研究》

①見日本座右寶刊行會6:《世界陶磁全集》9—隋唐篇。

今天我國南北各地一些民間陶瓷小工廠還是這個樣子。往往是用同樣的原料配製出許多不同品種的產品。例如鞏縣窰址，在古代就是在白冶河，鞏園兩地開採一種青灰色的粘土，配製出青瓷、白瓷、黑瓷、三彩釉陶等作品，由于製作三彩的唐代窰址發現不多，可以舉出的實際例證有限，但根據古今陶瓷生產的規律，唐代的其他工業作坊也應該是這樣的。就目前所知道的情況看，我國唐代生產三彩釉陶多數在北方，南方似乎生產很少，僅在四川邛窰有發現。北方唐三彩的原料屬於北方次生高嶺土，這種原料質地鬆軟含鐵量低，硬度不大，容易加工粉碎。這種泥料製作器物，優點很多，能作各種形象，因爲可塑性較強。如果用它來燒製細瓷就需要精細加工，如果燒製粗瓷，加工就不需要很嚴格，同時要加入一定的强熘料，即細砂。唐代瓷器中粗瓷比例不小，這在河南、河北、陝西、山西等省北方唐墓裏常有出土，粗瓷胎體中常見到相當多的砂粒。三彩的製作比較複雜，有的作品很高大，胎體厚實，需要强大的成型穩定性，原料加工就不要太細，如甘肅秦安唐墓出土的高達1.6米的三彩陶俑，胎體就比較粗，結構不緻密，從胎體的斷裂面看，氣孔多，大小不均，顏色也不潔白，不仔細觀察看不出來，因爲這些現象被胎面的釉層掩蓋了，主要靠釉面的光滑和漂亮的彩色來美化作品。陝西乾陵陪葬墓永泰公主墓出土的三彩盤高2.7厘米，器壁很薄、胎體很細膩，製作精細，這樣的作品要求泥料必須有良好的可塑性，但就數量衆多的唐代三彩作品來看，很重視造型的優美、色彩的絢麗、釉面的光澤，而對胎體原料的質量一般要求不很高，"顯微觀察表明，胎中含有較多粗顆粒石英，未粉碎的粘土團塊和聚集體，說明原料的加工不像對白瓷那樣重視"②。從三彩釉陶造型的複雜、結構的規整、準確、不變形、不開裂、胎體不鼓泡的現象看，泥料的揑練和陳腐等工序，雖然沒有白瓷嚴格，可也相當到家。

古代陶瓷窰場，無論南方和北方都是建立在河流旁邊水力資源比較豐富的地方，一方面保證整個製作過程的用水，一方面用水力作動力來加工原料，唐代三彩原料的加工，特別是泥料的粉碎也是這樣的，河南鞏縣三彩窰場就建立在黃冶河的旁邊，完全說明了這一點。用流水作動力，推動石碾，石碓等工具來粉碎原料。鞏縣窰的白冶河、黃冶河在古代水流急速，四時不斷。1963年沿河岸清理出泥槽、澄濾池。在河道裏清理出巨型石碾③，就是作這樣用途的。

釉料加工要比胎料細緻，可能是用碾缽，細細碾磨加工的，因爲南方和北方不少窰址經常發現一種形體相當大，胎體堅硬結實的碾缽，內壁不上釉，壁面刻劃出成組相交的平行條紋，這種碾缽既可碾茶，也可用來碾磨釉料或彩料，直到今天部分小瓷廠仍用它來研磨釉料或彩料。唐三彩釉料和彩料的加工估計不會例外，或者用石碓或石磨均可，這類加工工具在中國農村和手工業作坊中使用的歷史相當長。

②李知宴、張福康：《論唐三彩的制作工藝》1982年上海中國古代陶瓷科學技術國際討論會論文集。

③陳逵、李振漢：《鞏縣古白瓷制瓷工藝過程研究》1982年全國古陶瓷學術討論會論文。

第二節
胎、釉的化學組成和顯微結構

三彩的胎體原料及其加工情況，大致如上述。然而，胎、釉的化學成分則可根據對河南鞏縣小黃冶村唐三彩作品和陝西墓葬出土的唐三彩胎體作的分析來認識。現將其化學成分數據抄錄如下表：

此表的數據表明，SiO_2在66.93－67.52%之間，Al_2O_3在26－27%左右，Fe_2O_3的含量很低。含TiO_2比較高。這些數據可供深入研究唐三彩的學者參考。

對於三彩釉的化學分析，中國科學院上海硅酸鹽研究所張福康等先生作了許多工作，現將其測試數據表抄錄下來供參考。

（採自李知宴、張福康：《論唐三彩的製作工藝》表1）

在釉的化學成分中，二氧化硅在25.07至30.66%之間，氧化鉛在41.16－59.51%之間，比例最大，說明鉛是三彩釉的最主要的成分。和漢代鉛釉陶器的組成十分近似（參閱張福康、張志剛：《中國歷代低溫釉的研究》《硅酸鹽學報》八卷第1期1980年3月14頁）。與漢代釉陶相比，着色金屬元素方面，漢代鉛釉裏只有銅（Cu）、鐵（Fe）二種，唐三彩鉛釉中也主要是銅和鐵，增加了鈷（Co）。漢代低溫釉陶基本上是單色釉，綠釉佔多數，黃色、醬色也不少，少數爲黃綠、黃褐、醬黃等複色釉。唐三彩的釉色豐富得多了，儘管配在釉裏的呈色金屬物質只有銅、鐵和鈷三種，但是由於工匠們巧妙的搭配和控制上述金屬的成份，利用焙燒中不同的溫度，不同的燒成氣氛等工藝措施，燒成以後在光亮的釉層中出現俏麗嫵媚、姹紫嫣紅的許多彩色。有白色、深綠、嫩綠、翠綠、赭紅、赭黃、嫩黃、深黃、黑色、藍色、天藍、藏藍、茄紫等。有一彩、二彩、三彩。彩色深邃，變幻無窮，其中紅、赭、黃、褐等彩色，在器物表面屬於重彩，色彩比較强烈，藍、綠、白彩則比較淡雅，看起來賞心悅目，唐代沒有一種工藝品在色彩的運用上有唐三彩這樣成功，這樣富於魅力。

在上述彩色中紅、赭、黃、褐、黑等色主要呈色金屬是鐵，過去有人認爲黃色是銻，經化學分析測試表明不是銻，仍然是鐵在起作用。主要是鐵的成份，燒成氣氛以及鐵和其他物質結合情況的不同而顯示出不同的色彩來的。還有，在鉛玻璃一樣的釉層裏，對光綫有選擇性吸收和有選擇性反射的不同，也一定要顯示出不同的顏色來。綠色是銅，藍色是鈷在釉裏起作用的結果。三彩中的綠彩新鮮清朗，生氣盎然，綠彩也很複雜，有深沉的略爲發藍的老綠色，有略爲閃黃的

表一　唐代釉陶器胎體的化學組成和吸水率

編號	名稱	化學組成（%）								
		SiO_2	Al_2O_3	Fe_2O_3	FiO_2	CaO	MgO	K_2O	Na_2O	MnO
TT_1	河南鞏縣小黃冶村唐三彩	66.93	26.59	0.73	1.24	0.19	0.37	2.15	0.41	<0.01
TT_2	同上	64.52	27.15	1.17	1.45	0.89	0.39	2.09	0.44	<0.01
TT_3	陝西唐墓出土唐彩	67.52	26.56	0.61	1.39	0.22	0.40	2.01	0.34	

（採自率知宴、張福康《論唐三彩的製作工藝》表1）

表二　唐代低溫釉的化學組成

編號	名稱	化學組成（%）												
		SiO_2	Al_2O_3	Fe_2O_3	TiO_2	CaO	MgO	K_2O	Na_2O	MnO	PbO	P_2O_5	CuO	CoO
TT_1G	河南鞏縣小黃冶三彩綠釉	30.66	6.56	0.56		0.88	0.25	0.79	0.36		49.77	0.29	3.81	
TT_1Y	河南鞏縣小黃冶三彩黃釉	28.65	8.05	4.09		1.95	0.42	0.72	0.45		54.59	0.32		
TT_3G	陝西唐墓出土三彩綠釉		6.71			1.28	0.38	0.81	0.28		59.51	0.06	5.24	
TT_3Y	陝西唐墓出土三彩棕黃油釉	25.07	8.22	4.71							41.61	0.09		
T_1(1)	鞏縣小黃冶三彩藍釉			0.99		0.79	0.43	0.88	0.22	0.03	45		0.38	1.03
T_2(1)	同上			1.10		0.70	0.38	0.34	0.10	0.03	52		0.25	1.09

（採自李知宴、張福康《論唐三彩的製作工藝》表1）

嫩綠色，有光潔悅目的翠綠色。有的綠色和其他色彩搭配組成多彩的釉面，有的整個器物釉面只有一種顏色，即綠釉，但由於釉的層次不同，色調由淺變深，由深變淺，由稀薄變成凝厚，在顏色上破除了單調的感覺，在色彩的感覺上有五彩繽紛的效果。如陝西乾縣乾陵陪葬墓永泰公主墓中出土的綠釉陶罐就有這樣的效果。藍彩幽靜雅緻，不浮華，不凝滯，看了以後給人以安靜甜美的感受，藍彩很符合東方民族的情緒要求，在中國陶瓷裝飾中越來越受重視，表現出越來越高的藝術造詣，特別在青花瓷器更是突出。藍彩在唐代釉陶中變化也很大，有藍中泛紫的深藍，有深沉的藏藍和藍中泛灰的淡藍色等種。我國以鈷爲呈色劑的藍彩，最早就是在三彩釉陶上出現的。唐代的青花瓷器在揚州唐城遺址和鞏縣窰址裏發現，可能是受其影響發明的。到元朝後期，青花生產逐漸多了起來。直到今天藍色仍然是最受歡迎的顏色。從這個意義上來說，唐朝釉陶中發明鈷藍作裝飾就特別引人注意。

値得研究的是唐三彩釉陶中鈷藍的化學組成很特殊："它是一種含錳很低的鈷礦，其MnO/CoO的比値只有0.03，而目前已知的國產鈷礦，包括江西、浙江、雲南等地所產，則都屬于高錳型礦，具MnO/CoO的比値高達4至16。因此，唐三彩鈷藍所用的色料的產地問題，値得作進一步的探索。"④唐朝是一個比較開放的社會，它與周圍鄰國關係很密切。它的工藝技術深深地影響到周圍鄰國的生活用具，工藝美術品的製作。但它也善於吸收鄰國工藝品的創作技藝，包括進口一些製作原料。唐朝社會通過"絲綢之路"和波斯等中東國家聯繫尤其密切，可能來自國外的鈷礦，元末明初瓷器上的鈷藍特別幽倩美觀。部分陶瓷專家和化學家們測試分析結果認爲它是從波斯進口原料。唐三彩的鈷料是否也是從波斯進口的，値得探討。不過，要得到很正確的認識還需要作很多工作。例如波斯在唐代，即公元7至10世紀有沒有開採鈷礦？鈷藍是以原礦或經過提煉過的鈷料是進貢，還是作爲商品運到中國來的？又是怎樣運用到陶瓷生產上去的？這些問題都沒有解決。在這些問題解決以前有一點是肯定的，中國的工藝美術在唐朝以前沒有用過藍色。波斯和中東地區工藝品運用藍色的確很早。唐人有可能吸收外域工藝的有益成份來豐富自己的創作，所以能生機勃勃，迅速發展，顯示出藝術創造上無限的生命力。中國古代勞動人民，其偉大的創造，既能給周圍鄰國及其世界廣闊地區以積極的影響，也能接受其他國家有益的文化藝術的影響，這正是中華民族的一個優良的傳統。

在唐代釉陶藝術中，單色釉作品佔很大比重，釉色有綠色，醬黃色、精醬色、藍色、黑色等。有各種生活用具、俑人形象、動物形象、兒童玩具、生產工具、建築模型、建築構件如筒瓦、板瓦、瓦當、鴟吻等。這些作品往往以造型的藝術形象取勝。到晚唐彩釉藝術逐漸衰退，單色釉作品的比重越來越大。有的單色釉作品精巧細膩，光亮美觀，有的單色釉作品釉層薄，釉質粗，釉面發澀不太漂亮。不少單色釉作品，特別是建築構件的釉面往往出現銀色的光亮層。尤其綠釉作品出現得比較多。

一個十分明顯的現象是唐朝綠釉器物上的銀色層沒有漢朝綠釉陶器上厚，也沒有那麼均勻明亮。和宋朝綠釉陶器相比，宋朝的就更薄一些，只能隱隱地看到一點銀色光亮。這表明，釉陶上的銀釉層和埋在地下的時間長短有直接關係。還有一個現象，唐朝釉陶瓦類作品的銀釉現象比生活用具明顯，可能是瓦類表面粗糙，吸附力強，加之胎體吸水力强，釉層更容易促進土化作用的緣故。

唐三彩的配釉也是就地取材，用當地粘土配上植物柴灰就是基礎釉，加上呈色金屬元素的礦物質就能燒出彩釉來了。考古工作者在調查鞏縣三彩窰址時，在水地河第八生產隊遺址處找到了一種柴灰同粘土的混合物，他們把這種混合物取回，用火燒使之熔化之後成了微綠色的玻璃釉。這種原料施在瓷胎上就成爲瓷釉，如果加上助熔劑鉛和呈色金屬原料施在陶坯上就是三彩釉。後來了解到當地瓷廠現在還是用這個方法配釉。中國科學院上海硅酸鹽研究所的工作者將鞏縣小黃冶唐三彩的作品進行科學測試，發現其中含有一定量的P_2O_5，如果把上表中編爲TTG，TTY的兩種釉的PbO不計在內，"再把其他成分加起來，按100%重新計算，則P_2O_5含量可達到0.7%左右。有些陶土和瓷土中也含有P_2O_5，但其含量一般都在痕量——0.3%之間，像這樣高的P_2O_5含量，說明在配釉時很可能加入過草木灰。再看釉中CaO含量很低，說明是一種草本植物灰，而不是木本植物灰，後者的CaO含量比前者要高好幾倍⑤。

④李知宴、張福康：《論唐三彩的制作工藝》1982年上海中國古代陶瓷科學技術國際討論會論文。

⑤陳迹、李振漢：《鞏縣古白瓷制瓷工藝過程研究》1982年全國古陶瓷學術討論會論文。李知宴、張福康：《論唐三彩的制作工藝》1982年上海中國古代陶瓷科學技術國際討論會論文。

在考古工作中發現，有的唐三彩釉陶胎體不够潔白，而是略爲泛出紅色。這並不是胎料配製的成分不同，而是一般製作原料中都含有1%左右的Fe_2O_3，在燒成時用氧化氣氛燒成，就有這個現象。

三彩釉陶一般要求釉色明亮瑩淨，彩色鮮美，要達到這個目的，必須做到燒窰氣氛控制很準確，不受窰中烟火、雜質的污染，這是比較難的。另一種辦法就是在胎面上一層精煉配製，白度很多的白漿，把胎體上的雜色掩蓋住，把孔隙填滿，人們稱這種物質爲化妝土。有化妝土襯底的作品釉層明亮、乾淨，彩色的藝術效果明顯提高。並不是所有的三彩作品胎體上都用化妝土，有的一件作品上也不是所有的地方都用化妝土罩蓋住，工匠們往往根據藝術效果的需要，把化妝土施在掛釉的那一部分。看得出來，有的作品釉層沒有全部把化妝土蓋住，很容易看到遺留出來的白色粘土層。

需要着重說明的是，唐三彩釉色中的黑色是用甚麼原料配出的？自然界泥土、砂層中有鐵錳等元素，在雨水冲刷成其他自然運動，使這些物質形成一種結晶，叫鐵錳結核，成礦物塊狀。農民將它挖出來賣給陶瓷作坊。這種分量很重的結核體，很容易粉粹碾細，將碾碎的細粉配在釉裏，施在陶胎上，燒出來就是美麗的黑釉。原始社會彩陶上的黑彩，以後各個時代陶瓷上的黑釉都是用它配出。化學分析的數據和中國農村民間陶瓷作坊的生產實踐完全證明了這個道理。

第三節
成型工藝

唐三彩的成型工藝，根據器物種類的不同和結構的不同，分別採用不同的造型工藝。計有輪製、模製、雕塑和粘接四種工藝。

輪製成型，生活用具中的罐、壺、瓶、碗、杯、盤等類作品基本上都用輪製，至少其主體部分用輪製成型。輪製工藝在唐三彩生活用具的作品中廣泛運用。除生活用具外，其他一些作品如文房用具，模型之類的一些作品，或其主體採用輪製成型。唐朝陶瓷工藝成熟了，原料的配製、捏練、陳腐等工序要求都比較嚴格，這使泥料獲得良好的可塑性和成型穩定性，爲輪製工藝帶來很大的方便，一些相當精巧的作品也用輪製成型。

唐三彩輪製成型工藝在以下幾方面很成功。

第一，陶輪旋轉很快，用力均勻，保證了成型的穩定。根據衆多的器物觀察，每件作品中心點準確。器物從下到上輪旋的紋路均勻，細密而清晰，要做到這一點，工匠們必須在轆轤車上上泥時將器物的中心點和轉盤的中心點準確地扣在一起，推動輪盤時用力也必須均勻。陶輪的旋轉，從上泥到拉坯完成始終保持一樣的速度，沒有快慢不勻或顫動的現象。工匠們操作時托泥的手用力平均，保證坯件各個部分受力均勻，坯體按照工匠操作時手指運動的方向排列顆粒，這樣就取得一個良好的工藝效果，器物極少變形、歪扭的現象。胎壁也沒有厚薄不均的現象，作出的成品各部分結構才能達到很準確。大量的三彩器物表明成型工藝在這一點上確實是很成功的。

第二，工匠們能把握原料在製作過程中水分的變化及受熱時荷重軟化點的變化情況，合理安排器物不同部位厚薄的比例。例如一件三彩陶罐，口沿比較厚而圓滑，頸比口沿要薄一些，頸肩之間交接部分又要厚一些，肩和腹部弧度最大的部分則比較薄，因爲有一定弧度的部分比平直部分更能承受壓力。下腹的綫條比較直，器壁就安排得厚一些，底部則更厚一些。這樣器物不但能承受自身和裝物的壓力，在造型上也端莊、敦實、耐看。唐三彩造型上美學成就是令人驚嘆的。雖然是手工在轆轤車上操作，但工匠們已經相當

圖34　唐代三彩[illegible]瓶　高[illegible]
[illegible]，[illegible]出土

巧妙地掌握了器物結構的力學原理，運用自如，使作品能不同凡響。又如瓶類作品，一般都是侈口，細高頸或矮頸，口沿很薄，口沿以下略為厚一些，在腹徑較大的部分較薄，下腹部漸漸變的較為加厚，底部更厚，整個作品也是如此。這些器物厚薄的安排，既保證了造型的實用、美觀，也保證了燒製作品時，既能在窯裡高溫燒時能承受住由上而下的壓力，不致變形，從而提高成品率。

第三，唐三彩作品比例準確，線條挺拔，既實用又美觀，在工藝美術的創作上是極其成功的。這是工匠們在長期生產實踐中的一種匠心獨運的技巧。唐三彩作品造型，簡潔而又科學地把構成一件器物所必須的口、頸、肩、腹、足、曲，直等變化安排得很自然，協調，使作品顯得挺拔。雖然這些作品已經有一千二三百年的歷史了，但我們卻可以從這些工藝美術作品看到大唐盛世的雄偉氣魄。技術和藝術結合得非常完美，創作者對實用和美觀的高度統一。唐三彩的輪製成型技藝是我國工藝美術史上卓越的一章，對我們今天的陶瓷生產有重要的參考價值。

模製成型：模製成型工藝在三彩成型中使用也很廣泛。生活用具中的橢圓形器皿、方形器皿、多角形器皿、瓜稜形器皿、花瓣形器皿、動物形器皿，一部分藝術陳設品、俑類形象、生活用具附件如把手、耳環、貼塑的花紋都是用模製工藝作出的。

陶模是用泥色陶土作原料，根據所需對象的設計雕塑而成。雕塑時應注意出模的角度和形態。雕成後晾乾，然後用1000℃左右的溫度燒成，組織堅硬，結構比較緻密，模制一些裝飾用的花紋、人物、動物形象用單模製成，一些小巧的器物，俑類用合模製成。模具有大小不同的規格，模出器形和花紋，雕工technique精細，[illegible]細緻。例如河南洛陽博物館收藏的一件白釉寶相花罐，肩部和腹部用三組，一組的兩組或兩組或兩組裝飾同間，肩部等距離地貼六個舒卷形葉花，腹部貼大小相等的[illegible]，圓餅是寶相花，寶相花的組成複雜，但層次清楚。最外層是卷草紋，最內層，中心是一個小圓餅，四周外面是[illegible]方向放射性線條，線以外是六組牡丹花，由裏向外分兩個層次，一組牡丹花之間是精細的葉形花紋，花瓣上有整列的珍珠紋，在花冠的空隙是細圓點列的放射性

線條，每一根線條的頂端是一個圓珠，圓珠排列一周形成聯珠紋，將中心的寶相花圍住。在花紋佈局上嚴謹工整，花瓣與圓餅一根線條都是等距的，對稱的。雕刻時每一片都是均勻的，就是線條頂端的圓珠也作得圓滑，而且大小、距離，在模壓突起的高度都是相等的，一絲不苟。圖34

一些結巧的器物、人物，動物形象是用合模製成，一個前模雕刻前身，一個後模雕刻後身，印壓好了之後，兩模相對，粘接而成。唐代的三彩釉陶的合模製品修飾得很乾淨，在釉面幾乎看不到合模時留下的痕跡，只有在作品破碎之後，從它的斷片剖面看到遺留下來的粘接痕跡。唐代模製作品的釉面經常出現因為泥料不實，而釉面出現孔隙，或者在表面有遺留下泥料顆粒，我們看到的三彩作品釉面平整光滑，在釉面沒有大小的孔隙或凸起的顆粒，唐代，這是工匠們配泥時很精細，乾濕度合適，在模製時泥料擠壓得緊密結實，并且製作成以後進行了精細的補泥和修飾。

三彩作品之所以不變形，與成型過程中的補水工序有密切關係。因為成型和陰乾時間比較長，胎泥的各部分向陽、通風情況各不相同，所以失去水分的程度也不同。胎體素燒之前水分分佈不均勻，為使胎體各水分均勻，必須進行補水，只有胎體各部分水分保持均勻，在素燒、上釉、釉燒成品過程中才能保證不變形，保證成型的穩定性以及提高成品率。這些情況說明三彩的陶製工序也是很嚴密的，如果沒有這樣周密的成型工藝，要取得那樣卓越的成就是難以想像的。

唐三彩藝術形象中模製成型的作品佔絕大多數，尤其人物、動物、禽鳥形象更為突出。在封建社會裏人們有嚴格的等級，等級觀念體現在服飾、服裝化妝等都有嚴格的區別，主要作為隨葬明器的三彩釉陶，用模製成型之後，是能保證不走樣，這是大量採用模製成型的原因。但是，在我們看到的大量模製成型的作品中明顯地看到，這些三彩作品既有嚴格的統一的規格，又有許多變化，特別在處理藝術形象，表現精神風貌的細微部分各不相同，幾乎沒有一件是相同的。舉人物形象來說如威武的天王俑，勇猛的武士俑，人物隨身的鎮墓俑，文吏俑，貴婦，侍女，騎俑等，各個類型的規格都是一致的，在許多墓葬裏的發現都是相同的，特別在成套的墓葬裏成組地出現，但在個別的形象中的，服飾的裝飾，冠帽的形式，衣褶的紋理，甲胄的結構，衣帶的飄動，頭的側向

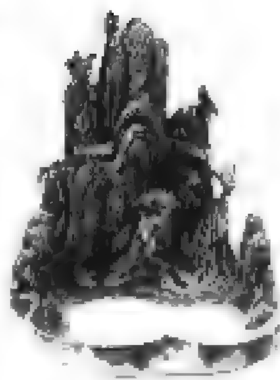


圖25　唐三彩山形水池

6 乾陵博物館楊正興：〈唐三彩的造型工藝〉《陝西省文博考古科研成果匯報會論文選集》1981年陝西省文物事業管理局，301頁



第四節
開相工藝

這是人物塑造上的一道特殊工藝。開相工藝就是雕琢、點畫人物的相貌。通過相貌的刻畫，展現出人物的內心世界。這道工序很細緻，要與人物的身份、體態、平時的思想情緒相呼應。開相工藝可以分爲兩個部分，一部分是在成型中完成。雕塑成型或模印成型要塑造的人物，有一定的思想情緒，在面目上表現出人物的愛、憎、喜、怒、哀、樂的情緒及善良或兇殘的本質。一部分要在入窰燒成以後通過色彩點畫完成。三彩俑中慈愛的情緒主要在一些牽馬牽駝俑和持物照鏡女俑上表現。牽馬牽駝俑手作牽扯狀，頭微微仰視，眼神集中，注視着幽閑自得的駿馬或駱駝，表現出一種愛撫的情感。照鏡女俑，一手作持鏡狀，一手作理髮狀，頭微微前伸，兩眼聚精會神地看鏡，表情得意，欣賞鏡中出現的自己的模樣。表現喜悅情緒，主要在一些年輕侍女，眼縫刻劃得微微張開，眼不見淚溝，上眼皮稍收，下眼皮微微突出，眼角末端微有纔紋，眼梢顴骨部分，肌肉距離抽緊，嘴角稍微上翹，鼻翼舒展，情緒比較高揚。牽駝牽馬的人們對心愛的動物——明駝駿馬，照鏡女子對自己的模樣，飽含着最多的愛，相比之下他（她）們的感情比較內向。怒的表情，多在一些脚踏小鬼的武士形象和鎮墓俑的面部上表現，緊鎖雙眉，雙眼圓睜，眉梢豎起，嘴唇緊閉，滿臉肌肉緊張，凝神定思。悲哀表情的刻劃，主要是一些跪拜俑、匍伏俑，和老僕形象的女俑。工藝處理是嘴的兩角略微下垂，眉梢傾斜，眉顴肌鬆散，表現面部肌肉很平整，溝紋直下。歡樂的面部刻劃，主要在一些年輕侍女、英俊的青年武士、樂舞、馴鳥（鷹）俑人形象上，刻工上很注意面目清秀，笑肌上靠，嘴角上翹，面部紋理微成弧形。憎恨和兇殘的形象，主要在驅除鬼邪的鎮墓俑上，面目肌肉和身上肌肉一樣，突鼓得緊緊的，眼珠綻出，兩眼集中，雙眉倒豎，鼻翼與唇溝相聯的兩根綫稍微下垂，嘴角下析，嘴唇厚而彎曲成弓形，令人望而却步。脚下的小鬼鼓目咧嘴拼命掙扎，烘托出鎮墓神的威嚴、兇殘，盛唐以後的獸面獸身的魌頭形象，面部刻劃主要是眼珠碩大而突出，眼珠像燈泡一樣圓鼓，眉毛粗短，鼻尖上翹，鼻孔朝天，咧嘴翹舌，獠牙呲出，和頸肩躍動的火焰相配，性情暴戾兇狠。在一些文吏和年紀稍長的奴婢俑的面部刻劃主要表現平靜溫良的形象，他們五官集中，眉目清秀，眼皮微微上抬，拘謹愼重，聆聽主人的呼喚，表情平和謙恭。在一些武士俑脚下踏的小鬼形象，形體或者爬伏，或者仰卧，四肢朝上，頭部上揚而前伸，頸部僵直，精神壓抑而憤怒，雙眉緊鎖，毛髮蓬鬆像刺猬，怒目張望，恰與渾身緊張的肌肉相配，十分驚懼，但又很警機，準備隨時一躍而起，逃之夭夭。唐三彩這些開相工藝的刻劃是對社會現實經過精細而深刻的分析之後刻劃出來的，在工藝上是相當成熟的。

人物形象面部不施釉，燒成出窰之後，冷却去塵，再在發澀的面部塗以細滑的白粉，唇上塗硃，用毛筆沾上墨汁勾畫出人物的眼睛、眉毛、鬍鬚、巾幗。經過開相工藝以後，一件作品就算完成了。









第五節
配彩、施釉工藝









第六節
窯具、裝坯和燒成工藝

一、窯具

浙江的[illegible]山窯，[illegible]唐朝[illegible]的窯址，[illegible]
[illegible]收集，[illegible]一個[illegible]。（圖12）

二、裝窯

裝窯方法，人物、馬、駱駝、[illegible]等動物，一般用較大較厚的平板承托，[illegible]的底部有一個使之站立的方板或[illegible]，平板和底座之間，有一個倒放的三叉支釘承托起來，支釘[illegible]細[illegible]，[illegible]。（圖13）[illegible]，有[illegible]釉汁滴在上面，[illegible]，但我們[illegible]博物館收藏的三彩作品對照[illegible]分析，[illegible]作品[illegible]，[illegible]一定[illegible]，[illegible]作品，[illegible]三叉支釘[illegible]，[illegible]細[illegible]，一[illegible]粘在作品上，[illegible]。[illegible]，[illegible]，[illegible]的器物，[illegible]，[illegible]，[illegible]……[illegible]

[illegible]、[illegible]、[illegible]、[illegible]等作品用[illegible]三叉支釘承托起來，放入窯中燒[illegible]。各個坯件間保持一定的距離。碗、杯、盂等小件作品[illegible]，依大小順序疊[illegible]放入窯中就可以裝窯。

三、燒成工藝

根據考古調查了解到[illegible]三彩的坯件[illegible]，[illegible]第一次[illegible]，[illegible]1000℃左右，[illegible]，[illegible]同時代的[illegible]，但[illegible]，[illegible]、[illegible]、[illegible]，[illegible]可能是由于在生產中[illegible]，[illegible]（圖14）

[illegible]，目前只有北方發現窯址，[illegible]三彩釉陶[illegible]單色釉陶的[illegible]，[illegible]。[illegible]

[illegible]別，[illegible]1984年在[illegible]年會，代表們到現場參觀，當時[illegible]窯爐和燒釉陶窯爐[illegible]有什麼不同：北方窯址中[illegible]窯爐和[illegible]的窯爐之間沒有區別，在陝西銅川黃堡鎮唐代[illegible]發現一座圓形的燒三彩的小窯，[illegible]三彩窯爐是[illegible]形窯。

燒製三彩陶器先要素燒坯件，目的是使坯體[illegible]，以保證下一步工序的[illegible]。[illegible]要經過挑選，把不合格的坯件篩選出來。在田野考古中就會發現，[illegible]不合格的素坯很多。所以三彩釉陶成品[illegible]，[illegible]，合格的坯件[illegible]釉[illegible]。[illegible]，裝坯要[illegible]，一[illegible]放在一個先燒素坯[illegible]的窯內燒[illegible]。陝西銅川黃堡鎮發現的小窯可能就是燒釉的[illegible]。[illegible]，溫度一般控制在900℃[illegible]，[illegible]作品時，[illegible]1000℃[illegible]，燒好之後停火一段時間，讓窯爐內冷卻，打開窯門，取出成品，用軟布擦去灰塵，一件[illegible]，[illegible]三彩釉陶作品就製作出來了。

圖13　[illegible]1平板2墊[illegible]3墊[illegible]4三叉支釘
圖14　左：[illegible]　中：[illegible]　右：[illegible]半成品

第八章

唐三彩的種類







圖43 唐I式三彩雙龍柄尊 1966年洛陽關林唐墓出土

圖44 唐II式三彩雙龍柄尊

圖45 唐III式三彩雙龍柄尊 高47.5釐米

唐三彩品種很多，從生活用具、藝術陳設品到反映社會風土人情的俑類形象，幾乎囊括了唐朝生活的各個方面，是研究唐朝政治、經濟、文化、藝術、風俗、民族及中外關係形象生動的資料。由於唐三彩資料特別豐富，必須對他們進行綜合歸類。根據現在掌握的資料，包括出土文物以及有關的文獻記載大體上歸納為四大類，即生活用具類、生產工具和建築模型類、人物形象類和動物形象類，依次介紹如下：

第一節 生活用具類

生活用具在唐三彩釉陶中數量居第一位。胎體用高嶺土，釉面光潤，像他們普通陶器，大多數可以在生活中使用的，因而釉陶在我國人民生活中一直沿用到今天。含鉛釉雖有毒，但古代人並不了解其毒性。有一部分生活用具是不適用的，只能作為陪葬的明器，因為形體很小，小到不能盛物，因而失去使用價值，這是專門為殉葬而作的。

三彩釉陶的生活用具，根據其用途又可分為儲盛器、飲食器、化妝用具、醫藥用具、文房用具和娛樂用具等。許多作品使用範圍較廣，用途界線並不嚴格，有的作品用途也不清楚，現在擇要介紹如下：

（一）尊、罐、瓶、壺等

尊類，盛水、酒漿用的，其他器的造型也可以作室內陳設之用。尊類有雙龍柄尊、人形尊和鳳形尊等。

1.雙龍柄尊，這種器型比較高大，一般規格高約40—47.5釐米左右，造型的主要特徵是口部成盤形或杯形，頸部比較長，肩部豐滿，腹部圓鼓，下腹逐漸收束至足部比較細長。有的下腹和足部之間有一定的延伸，到足部時又略為往外撇，有的向下施一直收束，到底部形成一個小平底。尊口至肩部有兩個相對的弓曲形柄，柄的上端做成龍頭形，嘴銜住盤口邊緣。根據其細節特徵可以分為三種形式：

I式，盤形口較淺，細長頸，頸稍長，雙龍柄細而瘦小，最大腹徑在靠肩部分，足部外撇，龍頭嘴銜盤口的邊緣，龍背凹陷的連珠。（圖43）

II式，盤口較深，頸稍短，最大腹徑在腹體中部，龍柄彎曲較大而短小。（圖44）

III式，形體巨大，是各種雙龍尊中最大的一種，盤形口較寬，細頸，頸長，頸部中段有兩道凸棱，肩部飽滿圓鼓，下腹較瘦，底部也較小，雙柄比較高聳粗壯，龍身飾有連珠，柄曲度小，龍背有連珠三個，腹部四面各貼一個印製的圓形寶相花圖案，花瓣可以分出花蕊、花瓣四個層次，周圍是聯珠紋，聯珠和花內之間空隙處貼光芒狀的花瓣向外放射發展。（圖45）

2.人形尊，尊的形狀塑成人的形象，尊的口

1 李知宴：〈唐三彩生活用具〉，《文物》1986年6期

塑成人手持物的口部，如荷葉形或袋的口部，壺的軀體是人的肚腹相連荷或袋囊的結合，分二式：

I式，形體較小，人物為胡人形象，人頭部上揚，頭戴小帽，一手擎托一片荷葉，另一手拉着葉莖，托在人的左肩上，荷葉就是注水的壺口，壺柄即人腰，腹部凸起，人坐於束腰鼓上，一腿曲起，腳踏在座上，另一腿跪在鼓座上（圖46）

II式，形體比較大，人物塑成深目高鼻的胡人形象，頭梳髮辮，腦後的兩條髮辮搭在人兩肩的衣領上，兩眼下視，高顴鼻梁，體格健壯，肩大腹圓，身著翻領胡服，抱着一個口袋，右手托着袋底，左手將袋口提起，舉過頭頂，袋身置於腿部，袋口扎成荷葉形狀，為壺的口部，液體由此注入，袋口的後端和人腹相通，腳穿高筒皮靴，臀部貼坐在石墩上，左腿曲立於座（圖47）

3.猴形壺，在國外收藏的唐三彩釉陶中還有一種猴形壺，造型結構和人形壺相似，但猴不同於人，工匠們在製作時既沒有前兩件壺那樣人物的風氣，也沒有II式胡人的健壯、壯碩，而是充分體現出猴子的調皮和野性。猴口為壺口，圓臀，長頸，一個猴子抱着壺瓶，一手抱着瓶頸，一手捧着瓶腹，頭部緊貼瓶身，猴的形象塑得[illegible]大耳，額骨突出而迴旋一線，兩眼圓睜，鼻孔上翹，兩唇前突，頸部較長，身軀略曲，雙腿曲著夾着壺的下腹，臀部坐在束腰的座鼓上，壺在最大腹部處和猴的腹部相通，壺身裝飾着[illegible]。

罐類，在三彩器皿中罐的形式較多，共同的特點是比較厚重，形體高大，[illegible]，器形穩重；其構造是口部略為外侈，短頸圓肩，肩部鼓起，中腹以下逐漸收小，平底，多數器物的底部變化，腹下端在底部略為外侈，使下腹和底部之間出現比較明顯的折部，根據局部特徵的變化，其造型可以分為下列幾種：

I式，形體高大，高達32.1厘米，口部略向外撇，頸粗短，口內壁部不太圓滑，肩部略斜，最大腹徑在腹的中上部分，肩、上腹、下腹的比例相差不大（圖48）

II式，形體比較高大，口部外侈，頸部較長，頸較細，比I式略高，肩部圓鼓，下腹較瘦，平底，腹底之間沒有明顯的折線，有蓋，蓋較低矮，上有蓋鈕，腹部貼一圈花瓣和花[illegible]（圖49）

III式，器型比較敦厚，由於肩和腹圓鼓得幾乎平直，所以頸部特別短矮，下腹收得很急，有蓋，蓋的頂面比較高起，上有圓形寶珠（圖49）

IV式，腹體不太圓鼓，肩與相當豐滿，下腹較收，小平底，下腹和底部幾乎收下，整個形象[illegible]（圖50）

V式，整體造型較矮，扁圓，敞口，圓唇，[illegible]，腹部較不高，腹部的[illegible]比較高，整個[illegible]，所以腹體成為扁形，底足為[illegible]部分，[illegible]，有蓋，蓋的頂部略為凸起，蓋上面的寶珠也比較扁圓（圖51）

VI式，口部較寬，頸部略為外侈，腹體較上大略高，上有蓋，蓋的頂面比較突起，寶珠也較高（圖52）

VII式，形體比較渾滿，但比起前兩式就要高瘦一些，通高大於最大腹徑（圖29）

VIII式，口部較寬，頸較高，肩部略為隆起，腹部圓鼓，足部外侈（圖53）

IX式，形體比較瘦長，肩和上腹豐滿，下腹高聳，小平底，足部略為外侈（圖32-1）

X式，口外侈，[illegible]，腹部圓鼓，[illegible]，蓋面和寶珠的比較高起（圖54）

XI式，塔形罐，蓋頂成寶塔式的形狀，共四段，[illegible]一顆人的寶珠，蓋面突起部分是平的，罐身是一個肩部圓鼓的大罐，承托罐身的是器圈的四層[illegible]，通身下面是一個喇叭形底座，罐的[illegible]腹部分別塑刻並附加紋飾，蓋、罐、蓮花和底座分段作出，使用時將它們拼接起來，不用時可以[illegible]存放，器形碩大，高達[illegible]厘米（圖25）

XII式，罐的形體很小，只有[illegible]米高，就其陶瓷容量看，可能並不是人們的什麼生活用具，而是供上層人物們賞玩與的[illegible]罐。在三彩人物作製的作品中[illegible]人或畜喂鳥的人物，器型特點是[illegible]，尖唇，短頸而細，腹部呈圓球形，[illegible]一側安一把引的壺柄，便於鳥籠中作[illegible]之用（圖55）

XIII式，[illegible]，胎體厚重，侈口，圓唇，[illegible]，腹部[illegible]，下腹為收，平底，[illegible]（圖56）

4.雙耳蓋口罐，敞口，尖唇，沒有拍和[illegible]

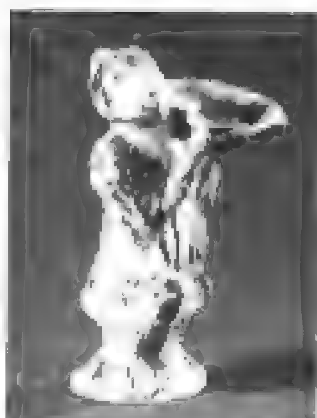






圖46 初唐I式人形壺，高13.5公分
圖47 盛唐II式人形壺
圖48 盛唐I式三彩罐，高32.1厘米，西安西郊[illegible]出土

· Christie's Pictorial History of Chinese Ceramics: 48 Early Wares



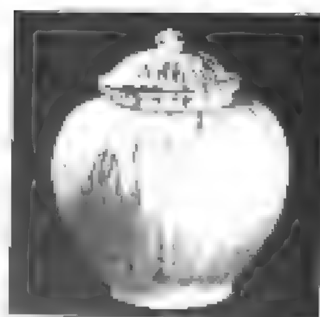




[illegible]

[illegible]

[illegible]









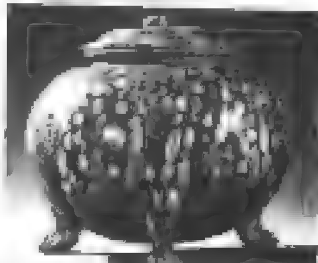
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]









[illegible]

[illegible]三彩三足罐

[illegible]

[illegible] 唐Ⅰ式三彩長頸瓶，高22.3厘米





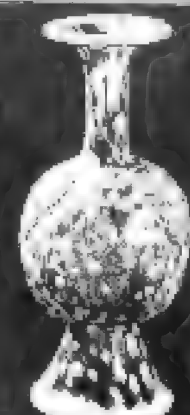


圖60 唐Ⅰ式三彩長頸瓶，高22.6厘米

圖61 唐III式三彩長頸瓶

圖62 唐V式三彩瓶，高24.2厘米，[illegible]













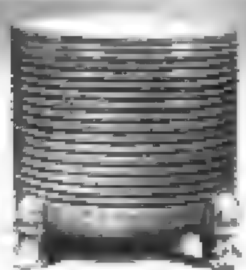



圖63　盛唐I式三彩鳳頭壺，左高39厘米，右高33.7厘米。
圖64　盛唐II式三彩鳳頭壺，高27厘米。
圖65　盛唐III式三彩鳳頭壺，高32.5厘米。

圖66　盛唐IV式三彩鳳頭壺，高35.4厘米。
圖67　盛唐V式三彩鳳頭壺，高35.5厘米。
圖68　盛唐I式花瓣口壺

圖69　盛唐II式花瓣口壺，高29.8厘米。
圖70　盛唐III式花瓣口壺，高16.5厘米，西安韓森寨出土。
圖71　盛唐III式三彩執壺，高10.3厘米，西安市小土門村唐墓出土。
圖72　中晚唐IV式三彩執壺，高14.2厘米，洛陽關林[illegible]509號唐墓出土。

圖73　中晚唐V式三彩執壺，高16.3厘米。
圖74　中晚唐VI式三彩執壺
圖75　唐三彩唾盂，高11.6厘米，西安西郊王家墳唐墓出土。
圖76　盛唐I式[illegible]，高11.8厘米。



肩和下腹飾兩排寶相花，腹中部飾組觀部分的團形寶相花，圈圈是一周凸弦紋，壺柄是曲形，兩端雕刻成花柄形，粗壯結實，粘結牢固（圖66）

V式，和前兩式相同，只是製作精巧精細，頭部稿飾而淺，棱鋒剛勁有力，像一個鳳頭，沒有冠，一側飾以鳳嘴把柄，嘴微張，頸、肩、腹的比例安排更協調優美，頸部是一組凹凸弦紋，頸以下五組凸弦紋隔出五個裝飾區間，貼塑團形的寶相花，卷草紋，花紋凸出器物表面，陰陽分明，造型較粗，高高凸起，雕刻得更為精緻有力，整個作品富有金銀工藝品的純體藝術效果（圖67）

三花口壺，造型結構和鳳頭壺相似，只是口沿部分做成一個花口，腹體較圓，從其細部變化可以分成三式：

I式，花口成多瓣形，只是有一瓣較長而斜，作為壺的流，頸部較長，頸的中部有一道凸弦紋，腹體成球狀，由十三條凸棱將腹體分隔起來，有金銀製品的效果。腹為瓜形，能稱為花口的一個典範（圖68）

II式，口小，成三瓣，並曲成嘴狀，一側作流，另一側安柄，頸較粗，中部一道凸棱，腹體成球形（圖69）

III式，花口很小，短頸，肩腹之間寬肥，中部微鼓，喇叭形足，比較矮小（圖70）

4執壺類，根據造型特點有六種形式：

I式，形體很小，高只有8.0厘米，細頸圓肩，頸細而短，豐肩，腹體圓鼓，最大徑在腹體中部，平底，底部作成圈餅狀足，肩安流，提柄，柄的兩端作成花瓣形。

II式，形體比I式略大，口部較大，始略高 [illegible]

III式，形體較高大，敞口，直頸上端略曲，下粗，肩部豐滿，腹部圓鼓而長，肩部安管狀流，流前端較細，肩部與流相對一側安帶柄（圖71）

IV式，與III式相似，不同的是口沿外翻，唇部較尖，頸直，腹體較高，由肩到腹逐漸緩緩的收下，平底，圈餅狀足，肩安管狀流，上翹，肩安雙條並列的帶柄（圖72）

V式，口微侈，細頸圓肩，直頸，肩和腹上部豐滿，下腹逐漸內收，肩部出現一個淺淺的台階，肩安圓管狀流，流和肩部安柄（圖73）

VI式，口頸部分較為而寬，圓肩，腹體寬而矮，就腹部的高，頸部的高度不到直徑的五分之三，肩和頸部安流，另一側安柄（圖74）

5雙魚形榼壺，壺的形體是兩條魚拼在一起構成，壺的口部作深杯形，細頸，圓腹較寬，正面和背面都做出魚的腹和鰓，腹體主要部分是細密有序的鱗，兩側是魚的脊背和魚翅，喇叭形底座做成魚尾，肩部作雙繫，根據細部結構，有四種形式

I式形體比較修長，如江蘇揚州唐城遺址出土的黃釉榼壺，本書彩版圖64

II式是中國歷史博物館收藏的醬褐釉扁壺，形體寬肥而矮

III式是兩杯口形扁壺，胎面凸刻出魚的鱗和鰓紋

IV式，壺體是兩魚相對，壺口作成雙魚嘴吐出的水注形。

唾盂類，又稱唾壺，三彩類唾壺主要見於盛唐時期的作品，造型特徵是折沿侈口，淺盤口，細短頸，扁圓腹，平底，圈餅狀足，有蓋，蓋面較平，頂端隆起的弧度不大，頂上為扁球的寶珠，形象精巧，陝西省西安市東郊王家墳村唐墓出土一件三彩唾盂高只有11.5厘米，規格不大，根據唐代墓葬壁畫的唐人生活風俗畫的內容，社會上流傳的唐代石刻線畫上的形象判斷，唾盂是奴婢平時捧在手上，主人要用時捧過去遞于人使用，所以形體不大（圖75）

樽類，一種酒器，《說文》曰："樽，酒器也"，李白在《行路難》的著名詩句裡寫道："金樽清酒斗十千，玉盤珍羞直萬錢，停杯投箸不能食，拔劍四顧心茫然……"[4]樽基本造型是直口，圓唇，深腹，平底，下承以三足，高度一般在11—19厘米之間，有學者中稱這種器物為"奩"[5]，奩是裝化妝用具的，樽是盛酒的，唐代鎏金銀器的樽內面刻有人物用它來溫酒的圖象，造型有兩種：

I式，圓筒形，直壁平底，腹底之間轉折明顯，從口沿到底部有十六道棱，造型上的幾何紋理，使直筒形的器壁上反復出現有條理的平行的縱向線條，體現出一種規律美，在多彩的作品上出現很協調的節奏和韻律，別具風采，底部承以三獸蹄形足，足作的很矮，粗壯結實（圖76）

II式，腹體被平行的豎線條分成六瓣，造型成一個瓜體形，在腹壁和底部交接處凸出一組弦紋，成為彎曲線環繞一周，底部較厚，腹底較

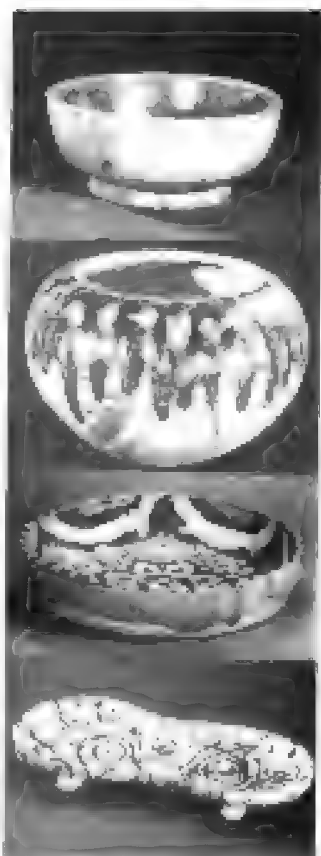




圖82 [illegible]V式三彩碗（高4.5厘米，口徑11厘米）

圖83 初唐I式三彩鉢（高14厘米，洛陽出土）

圖84 盛唐三彩盤（口徑25.2厘米）

圖85 初唐I式三彩盤（高5.8，徑25厘米，陝西唐李[illegible]墓出土）

圖86 盛唐II式三彩盤（高2.5厘米，口徑14.8厘米，陝西乾縣永泰公主墓出土）

4引自《唐詩三百首》卷四，十四頁，中華書局，1981年版

5日本《世界陶磁全集》9《隋唐篇》

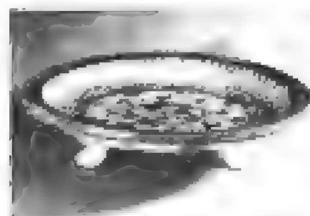










圖87 [illegible]三彩盤 [illegible]

圖88 [illegible]三彩盤 [illegible]

圖89 [illegible]三彩[illegible]

圖90 [illegible]三彩盤 [illegible]口徑24厘米，河南[illegible]出土

圖91 [illegible]三彩[illegible]盤，口徑14厘米

[illegible]

（二）碗、鉢、盤（包括多盅盤）、洗、杯等器皿，可供人們進食、品茶、飲酒之用

[illegible]

6 日本《世界陶瓷全集》9[illegible]24

7 同6 200頁，圖101、102

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

（三）盒類：三彩釉陶中的盒數量相當多，可能是裝化妝品用的粉盒，或裝藥膏的藥盒

I式，圓形，盒身和盒蓋子母口相合，蓋面和盒底都是平的。

II式，盒腹比I式高，盒蓋頂面隆起，[illegible]

（四）鐎斗、匜

[illegible]

[illegible]

[illegible]

（五）硯台、水池、小水盂、小注壺等，三彩釉陶中的這類作品可能是放在文人書桌上，用來作書寫的工具，或象徵文房用具的明器

硯台，圓形，[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

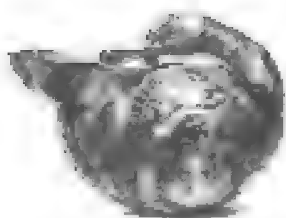






圖92 杯類VI式三彩杯（高5.4厘米）

圖93 杯類VII式三彩象首杯（高6.9厘米，西安郊區唐墓出土）

圖94 杯類IX式鴛鴦杯，高5.7厘米，西安郊區唐墓出土



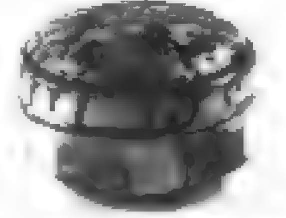




圖95 杯類X式鴨首形角杯（長13.5厘米）

圖96 盒類II式三彩圓盒，高6.7厘米，西安郊區唐墓出土

圖97 綠釉三彩鐎斗（高17.3厘米）

口且部安開四獸足，有的下承以一簇餅形足，本書圖[illegible]）。有的造型為直口，腹部成方形，在腹壁四面作出一定的凸起，平底，下承以四足，腹壁用雕刻技藝作出竹節的紋飾。有的作成三角形。

（六）枕、香爐類

枕，有五種形式：

I式，長條形，兩頭作成扇形，四邊略向上翹起，中間比較凹陷，[illegible]。見本書[illegible]圖109）。在河南一些博物館藏品中也有這樣的器物。

II式，長方形，長度和寬度相差不大，也比較厚，枕的正面刻劃寫意花草圖案，圖99。

III式，長方形，長度和寬度略大，也較窄，[illegible]，兩頭削起，枕面刻劃折枝花紋，圖100。

IV式，長方形，長度[illegible]，枕中[illegible]，正面刻劃[illegible]，四壁刻三方連續的纏枝花，圖101。

V式，卵形，枕面作出[illegible]，圖102。

[illegible]一般很小，[illegible]，有的[illegible]是中醫診脈用的脈枕，[illegible]。[illegible]用[illegible]，[illegible]，[illegible]製作，[illegible]。[illegible]，可以根據[illegible]形制，規格和紋[illegible]，[illegible]。[illegible]中醫醫學原理把手腕放在上面作診脈之用。中醫先生根據病人所觸到的脈息來判斷病情，如果病人的[illegible]的[illegible]。

香爐，基本形狀是有一個圓口，折沿，圓唇，腹體較深的小碗盆，在其底部附有三個或五個支撐的足，根據其細部特徵可以分為四式：

I式，折沿圓唇，口略侈，腹部較深，腹部有三組弦紋，使腹部外壁有一定起伏，足上部略內斂，下附五足，足型成獸蹄形，有[illegible]的力[illegible]，[illegible]圖103。

II式，侈口，折沿，圓唇，與I式相比腹體較淺而直，中下腹三分之二的地方凸出一條棱線，以下部分略為外斂，平底，下面附塑力士形足，在腳足之下[illegible]的器品上，圖104。

III式，主要特徵體現的口沿外侈，折沿比較寬，圓唇，腹壁由上往下內收，到五分之三的地方凸出一條棱線，下腹略外撇，下承以四個獸蹄足，圖105。

IV式，[illegible]五足香爐，[illegible]圖106。

圖98 [illegible]三彩水盂 [illegible]

圖99 [illegible]II式[illegible]枕 長12.[illegible]

圖100 [illegible]III式[illegible]枕 長14.9[illegible]

圖101 [illegible]IV式三彩枕 長9.8[illegible]

圖102 [illegible] 11.2[illegible]

圖103 [illegible]I式三彩五足香爐 [illegible]

圖104 [illegible]II式三彩香爐 口徑16[illegible]

圖105 [illegible]III式三彩香爐 口徑12[illegible]

圖106 [illegible]I式三彩[illegible]

圖107 [illegible]II式三彩[illegible] 高13[illegible]

圖108 [illegible]III式[illegible] 高20[illegible]

圖109 [illegible]I式三彩牛車模型 [illegible]

圖110 [illegible]II式三彩牛車模型 高24.3[illegible]

圖111 [illegible]模型 高11.7[illegible]

圖112 [illegible]三彩[illegible]模型 長17.8[illegible]

圖113 [illegible]三彩井欄模型 [illegible]

第二節
模型類

指用三彩釉陶作出的大型生活用具、交通工具、生產工具、倉廚房屋或院落假山的模型。

櫃：釉陶仿製木製的櫃，上部是一長方形箱子，四角放在四條方形腿上，腿和箱子用粗大的鉚釘釘上，櫃的頂面封死，在一邊開一個小方形口，加蓋可以啟閉。不用時合上，有兩根小紐卡住櫃蓋，使之關閉嚴實牢固，加鎖鎖住。造型完全仿自日用的櫃樣，有刻花、貼花等裝飾，加上彩釉更顯華麗。根據已見的式樣可以分為三種形式：

I式，櫃的兩頭高起一塊，像鞍座，中間較凹，兩端較高，四條腿粗而短，櫃的四周和頂面裝飾粗大的圓點，側面貼飾巨大的獸首。1955年河南洛陽澗西發現出土一件（圖106）。

II式，和I式基本相同，櫃面高起的部分相對沒有I式粗大，正面兩側各貼寶相花四個，頂面中部除開合的櫃蓋之面貼一朵很大的寶相花外，正面的兩邊貼兩個獸首，腳有一圈聯珠紋，櫃兩頭中間各飾一個獸首（圖107）。

III式，形體較高大，頂面兩側沒有高起的部分，櫃面與腿部有很多類似山巒狀的裝飾，兩側面是一個獸首，正面是獸首，模印花和人物（圖108）。

牛車：這是唐代交通工具的模型，所見有兩種形式：I式，車廂為卷棚式，圓頂式屋蓋，車轅架在牛的脊背上，車轅雕刻出貼花寶珠、蓮花裝飾，有十四根輻條，比較高大（圖109）。II式，直筒形車箱，前後廊簷較高，上端呈圓弧形，前面有一個方斗，軸頭較粗，十六根輻條，套車的牛身體高大，昂首，牛角上翹（圖110）。

庫房模型，迄今為止，只發現一件，就是陝西省富平縣韓莊村李鳳墓出土一件，高6?.8釐米，長26釐米，寬19.2釐米，長方形，四角切出等距離的花邊，作出合門，四條腿比較短，安放在四方形的框架上（圖23）。

屋舍倉廚模型，這類作品很少，日本《世界陶磁全集》唐代卷中刊載了一件，形體很小，只有11.2釐米高，和漢代釉陶倉樓廚房相比，執小得多了，結構是懸山頂，房屋較高，正面是方形窗子，兩側有小小的通氣窗子，正面有拱形表示封門的樣板（圖111）。

石磨模型，上下磨盤扣合在一起組成，上磨盤比較平，但比較高而厚，頂端作出漏斗形的進料孔，下磨盤比較寬，也比較薄，推磨的把手安在上磨的一側，上下磨周邊都作出有帶鋸齒的磨甲。

碓模型：由今天中國農村加工糧食用的石碓一樣，在長方形的長板上，前端安上碓窩，中間豎起兩根細短的支柱，支柱上端有一槽，槽上架一平板，平板上安石舂，平板後部有供人站立的方板（圖112）。從國內外收藏這類作品看，形式很多，大同小異，有的在支撐柱前各有一條加固的石條，有的供人站立的地方做成台階。

井欄模型：唐三彩陶井欄模型式樣很多，I式口沿[illegible]，比較簡單，[illegible]（圖113）。II式在四角作出方形支柱，每面有三個孔狀鏤空，在井字形的框架上四根方柱上都有三個相排的孔洞，在一邊還有一個支架（圖114）。III式為帶轆轤的木架（圖115）。除四方形之外還有六方形和八方形的井欄。

這些井欄表明唐代普遍使用井水，將桶用繩子拴好，放入井內，用手向上提，很費勁，有支撐架的用繩子套在轆轤上，搖上來，用手搖繩子取水，這是一種簡單機械，比較省力，有的小水桶還陪放在井欄旁邊。井欄，唐稱"床"，《說文》：床"井干，井上欄也"。

唐代詩歌描寫很多，稱井欄為"床"。李白《答王十二寒夜獨酌有懷》："懷余對酒夜霜白，玉床金井冰崢嶸"。杜甫《冬日洛城北謁玄元皇帝廟》："風箏吹玉柱，露井凍銀床"。既可作井欄解，也可作井欄上的轆轤架解。先前，《淮南王篇》有"後園鑿井銀作床，金瓶素綆汲寒漿"。井欄、轆轤架（圖115）都叫床。

假石：仿照園林藝術中的假山塑出，有的由不規則的平板堆疊，由下往上堆砌，外表塑出像塊石堆砌而成，比較寫實而逼真，另外一種是塑出塊塊山型石塊，緊密相聯，比較明朗，有雕塑的情趣（圖116）。

假山水池：庭園裝飾的假山，一邊是青山峻嶺，小鳥棲息，一邊是水池，設在庭院建築物之側面。在西安唐代大墓裏曾有發現（圖25）。

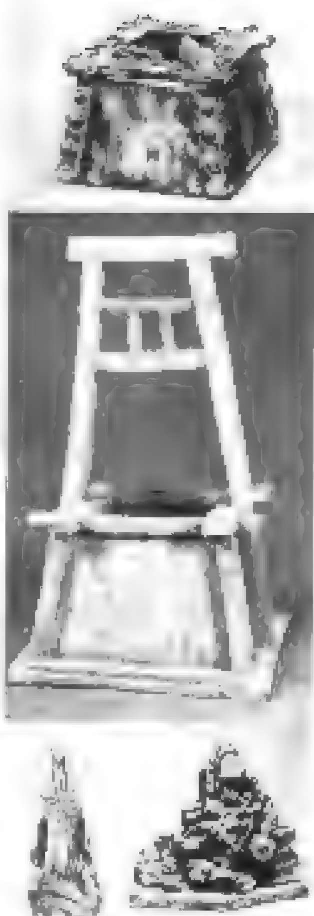


圖114 臨潼II式三彩井欄模型（高6.9釐米）

圖115 臨潼III式釉陶井架模型

圖116 臨潼三彩假石（左高19釐米，右高15.5釐米）



圖117 [illegible]

第三節
人物形象類

（一）鎮墓獸類

（二）天王俑類

圖122 初唐I式天王俑，高72厘米 [illegible] 出土

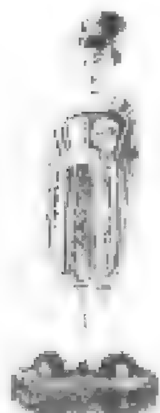
圖123 唐II式天王俑，高99厘米

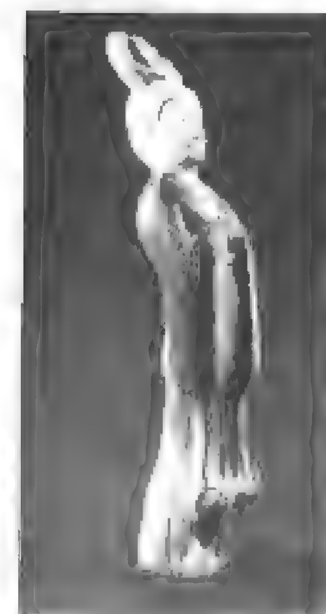
圖124 盛唐III式天王俑，高87厘米

圖125 盛唐IV式天王俑，高135厘米

8 日本平凡社 [illegible] 世界陶磁全集 9 隋唐篇



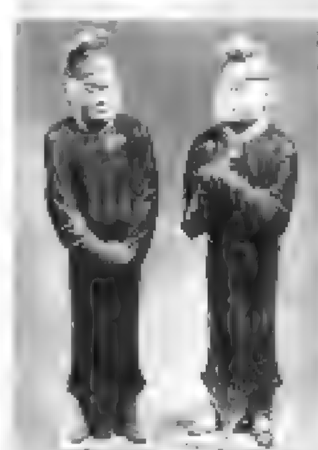














[illegible]

（七）戲弄俑

[illegible]

（八）牽馬牽駝俑

[illegible]

（九）男騎馬俑類

[illegible]

圖130 [illegible]

圖131 [illegible]

圖132 [illegible]

圖133 [illegible]

9 [illegible] 1958年









（十）騎駱駝俑









圖138 [illegible]
圖139 [illegible]
圖140 [illegible]
圖141 [illegible]女坐俑 高37.5[illegible]

足前後錯落站在[illegible]托板上，似乎正在起步[illegible]向前行，伸頸[illegible]狀，[illegible]，線條[illegible]有彈性，其形象是一匹能行千裏的[illegible]（圖137）。

III式，中國歷史博物館[illegible]一個騎駝俑，駱駝[illegible]在地，[illegible]，[illegible]，[illegible]胡人[illegible]，[illegible]（圖138）。

IV式，駱駝載樂舞俑，駱駝背上[illegible]，中間一個漢人女子[illegible]，這件作品出土於陝西省西安市中堡村[illegible]（圖139）。

V式，駱駝載樂舞俑，高58.4厘米。駱駝背上[illegible]，中立正在舞蹈着的胡人，四周的樂隊有三個是胡人，其餘為漢人（圖140）。

（十一）女坐俑

三彩中反映婦女[illegible]，現在選擇以下幾種式樣作一介紹：

I式，西安[illegible]出土一件，高37.5厘米，[illegible]

II式，[illegible]

III式，[illegible]

[illegible]，半月東[illegible]，[illegible]一件（本書[illegible]圖143）。

IV式，[illegible]女坐俑，[illegible]，下着長裙，兩手[illegible]，[illegible]作吹奏的姿勢。

V式，在西安西郊[illegible]出土一件高只有16厘米的女吹笙坐俑。[illegible]（圖142）。

（十二）女立俑

三彩女立俑的時代先後、身份、姿態[illegible]，初步介紹以下幾種：

I式，[illegible]身穿白色襦衫，[illegible]，下着白、黃褐、[illegible]長裙，[illegible]（圖143）。

II式，西安[illegible]出土，現在陳列於中國歷史博物館。[illegible]這是盛唐時期的作品。[illegible]（本書[illegible]圖171）。

III式，[illegible]這是盛唐時期的作品。[illegible]









（十三）女扮男裝俑

II式，形象同I式，只是身穿褐色轉花對襟窄袖長袍，袖口也有寬寬的花邊（圖149），也是初唐時期的代表作品，出土於鄭仁泰墓中。

III式，頭戴黑帽，身穿圓領缺胯窄袖長袍，上半臂袒胸，腰中繫帶，右側佩錦囊，腳穿半統靴，兩手拱舉於胸前，手作執物之勢（圖150）。

（十四）女騎俑

I式，頭戴帷帽，帽下以披風[illegible]，面容[illegible]形豔，彎眉細目，身穿圓領窄袖白衫，外套[illegible]花白褂，腰間束黃色條紋的長裙，腳穿[illegible]靴，騎在斑馬上，面向正視，神態安詳自然，左手緊勒馬韁，馬首朝下，但人物動態生動昨[illegible]（圖151），這類的作品在鄭仁泰墓裏出土。

II式，頭戴圓頂胡帽，帽前簷向後一捲捲有[illegible]紋，帽子和頭髮連在一起，脖子掛着[illegible]領，身穿開襟窄袖長衫，腰繫帶，一手下垂，一手握韁，馬頭向下，馬的毛色為[illegible]，馬尾下垂，[illegible]色繪出，這是初唐時期的作品。

III式，頭梳髮髻，臉型較豐滿，身穿圓領窄袖緊衫，腰繫寬帶，下着長裙，一手扶在鞍上，一手垂於身側，馬後腿在[illegible]塑上，這是盛唐時期的作品，出土於西安盛唐時期的墓葬中，[illegible]

IV式，頭戴[illegible]髻，身穿窄袖短衫，[illegible]，上繫束帶，人頭向右[illegible]，馬頭向左側，馬尾上翹，人的形象比較清秀，這是初唐向盛唐過渡時期的作品，見《洛陽唐三彩》圖[illegible]。

（十五）樂舞俑

由舞俑和樂俑共同組成，在西安出土[illegible]，但均沒有上釉，時間也屬於盛唐時期[illegible]，[illegible]，[illegible]，[illegible]，身穿[illegible]窄袖衫，外套紅色短褂，[illegible]臂作半臂，腰繫寬帶，下着綠色曳地長裙，身軀略向右傾斜，一個腦袋比較大，顯得[illegible]，神情[illegible]一位舞伴，另一舞女打扮和她一樣，身軀前傾，左腳[illegible]，[illegible]，左臂下垂，右臂高舉，[illegible]姿態。兩個舞俑都塑得身姿秀麗，表情開朗。奏樂俑共有四個，頭梳[illegible]，身穿窄袖長衫，外套紅色或白色短褂，束裙，作跪坐式，有的彈弦，有的吹笛，較右邊的一個在拍掌上的[illegible]，

最左邊的一個可能在彈琵琶，可惜樂器已失，有的看不出彈的什麼樂器，這裏只選了其中的六件（圖152），兩個舞俑，四個伴奏。







圖147 其他各式三彩女立俑
右：高26.5厘米　中：高37.4厘米　左：高40.8厘米

圖151 初唐I式女騎俑，高37厘米，鄭仁泰墓出土

圖152 唐三彩樂舞俑，高8厘米





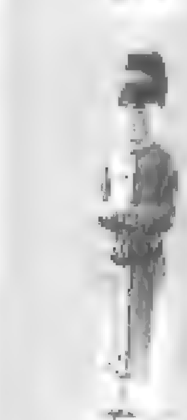




圖146 初唐I式三彩女立俑，高28厘米，鄭仁泰墓出土

圖148 初唐I式女騎俑[illegible]，高31厘米，鄭仁泰墓出土

圖149 [illegible]，高31厘米，鄭仁泰墓出土

圖150 盛唐III式三彩女扮男裝俑



第四節

動物形象類

（一）馬俑類

盧和絡頭都成寶相花形，胸部肌肉特別矯健發達，四腿立於方形板上，强健有力。胸部佩有攀胸，攀胸上垂掛五個桃形飾物，只有上部前肩的兩側各掛一個似乎是金銀雕成的杏葉，尻上的鞦帶上垂掛十個寶相花形的杏葉飾物。這種造型的馬格外雄健，滿身的花釉斑駁燦爛。與它同出的還有一個頭戴尖頂帽的牽馬胡俑（圖161）。

XII式，形態略同前式，不同的是頭上的鬃毛平平地梳在前額，頸上的鬃毛也梳剪整齊，當盧爲寶相花形，籠套的革帶上飾方形銀花，攀胸上也飾方形銀花，胸前中央垂飾一特大的杏葉，鞍韉塑得彀彀披離狀，作藍色，尻上的鞦，在革帶上飾方形銀花，還懸掛十個杏葉飾物（圖162）。

XIII式，馬形塑得膘肥體壯，靜立於方形平板上。突出之點是當盧、籠套的革帶、鑣，面頰兩側及攀胸上的杏葉飾物突出，鞍、鞦、韀、鐙、障泥都很齊全，頭頂上兩耳之間的鬃毛扎束成一個寶珠狀。陶馬全身施白釉，深色鬃毛，配金色飾物，眞是白馬金飾氣概非凡（圖163）。

XIV式，馬頭下垂，作靜佇狀，這是一匹白馬，頭上鬃毛整齊地繞着耳朵梳在兩個眉骨上，頸上又厚又長的鬃毛按在頸側，呈藍黃相間的條帶狀，頭上的當盧作成黃色杏葉形寶相花，籠套是黃金色，馬嘴露出金色鑣，馬的面頰也飾金色杏葉，胸肌極爲發達，攀胸上垂掛五個製作華貴的金色杏葉。白色的馬鞍沒有罩蓋鞍韉，鞍韀作藍色，有淡綠淡黃斑塊，障泥是褐黃色，鞍前白色革帶拴有馬鐙，鞍前垂掛一個黃色短帶，鞍後有三條藍色短帶（鞢韄），馬尻的革帶（鞦）上垂掛六個杏葉狀金花。這匹馬在骨格、肌肉的處理上都極成功，各種馬具和裝飾碩大而豪華，眞有氣魄，這樣的馬除了藝術上極大成功之外，非常可能同三花馬一樣，有高貴的身份（見《洛陽唐三彩》74）。

XV式，馬的前腿直立，後腿微曲，馬頸長伸，馬首高昂，舉目遠眺，鼻孔作急促呼吸狀，牙齒緊咬，嘴唇咧開，上唇卷起，作嘶鳴狀。整個身軀前高後低，全身作棕色。馬具沒有當盧，籠套的革帶上飾方形銀花，攀胸上掛飾寶珠狀束穗，花斑顏色的鞍韉，搭在白色掛綠邊的韀上，尻的革帶上也飾方形銀花，垂綠色束穗，馬尾卷束，作鈎狀上翹，綫條起伏很大，高昂的頭部比縛舉的馬尾幾乎高出一倍，塑造出戰馬躍動的氣勢，1966年洛陽關林58號墓出土（見《洛陽唐三彩》圖75）。

XVI式，三花馬，這式馬的獨特之點是馬頸上的鬣毛剪出三花。陳列在中國歷史博物館，出土於西安郊區唐鮮于庭誨墓。陝西乾縣懿德太子墓出土的一匹三彩馬，高達79.5厘米，馬的鬃毛也剪出三花，格外精神，唐三彩馬中除三花馬外，在中國歷史博物館陳列品中有把鬃毛剪出一花的，流傳到國外的唐三彩馬中有的將鬃毛剪出二花的⑩。當然大量的陶馬還是沒有花的。這是唐代宮廷或達官顯貴們按照等級飾馬的具體表現。三花馬是唐馬中等級最高貴的。宋人樓鑰再題韓幹所繪十二匹馬題名：《行看子》詩曰："圉人貴介多雍容，三花剪鬣自宮樣。"⑪。郭若虛《圖畫見聞志》說："唐開元天寶之間，承平日久，世尚輕肥，三花飾馬"，他說家藏韓幹畫的《貴戚閱馬圖》，蘇大參家藏也是韓幹畫的三花馬，在晏之獻的家看到的張萱畫的名畫《虢國夫人出行圖》的馬羣裏都有三花馬。他解釋說："三花者，剪鬃三花。"⑫這種馬在塑造手法上，爲了表現馬的精神，運用了誇張的手法，頭小頸長，兩眼炯炯有神，頸部、胸部、臀部肌肉特別發達，腿很瘦，骨格矯健，這就是來自中亞的良種馬（圖164）。

XVII式，馬頭抬舉，鬃毛由頭至背逐漸高起，面頰飾杏葉，攀胸飾束穗狀流蘇，鞍前端的短帶繫杏葉，尻部的革帶上裝飾方塊形銀花，臀部兩側各掛五個碩大的杏葉，這些馬氣概雄偉都是屬於盛唐時期的優秀之作（圖165）。

XVIII式，獨特之處是馬鬃豐滿，蓬鬆而長，斜披在頸側，鞍韉特別寬大，一直蓋至腹部以下，尻上飾有火珠（圖166）。

XIX式，馬頸略爲後縮，頸、胸肌肉特別發達，頂額髮毛分梳於眉骨上端以外，額中束爲一蓮蓬形結，當盧較小，爲突出的寶相花形，籠套的革帶上掛一杏葉形絡頭，兩側的金飾件幾乎包住整個面頰。鬃毛由頭至背逐漸高起，起伏像魚背，在頸的中部一撮長鬃飄搭脊背上。攀胸和尻上的革帶嵌飾銀花，垂掛杏葉、鞍、韉、韀、障泥、馬鐙其全。在褐黃色的釉面上畫出白色的裝飾，有的成直綫，有的大圈套小圈，這種裝飾方法比較奇特（圖167），這是盛唐時期裝飾豪華的駿馬之一。

XX式，一匹白馬，塑得氣宇軒昂，舉頭靜立

圖157　盛唐VI式三彩馬（高75.8厘米）

圖158　盛唐VII式三彩馬（高80厘米，1971年洛陽唐墓出土）

圖159　盛唐VIII式三彩馬（高32厘米，洛陽唐墓出土）

圖160　盛唐IX式三彩馬（高66.5厘米，洛陽關林唐墓出土）

⑩《Unearthing China's Past》Merrill C. Rufppel, Director of The Museum of Fine Arts, Boston.

⑪樓鑰：《攻媿集》卷四，2頁《四部叢刊》本。

⑫郭若虛：《圖畫見聞志》卷五，9－10頁《三花馬》條（津逮秘書本）。







圖165 盛唐XVII式三彩馬，高74.9厘米。



圖166 盛唐XVIII式三彩馬，高73.5厘米。



圖161 盛唐XI式三彩馬和牽馬俑（人高69厘米，馬高73厘米，洛陽關林出土）

圖162 盛唐XII式三彩馬，高69厘米，洛陽關林出土

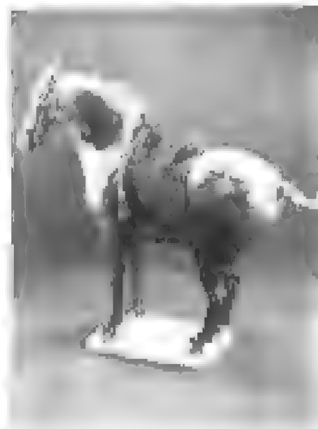


圖163 盛唐XIII式三彩馬，高39厘米，洛陽關林出土

圖164 盛唐XVI式三彩馬，高79.5厘米，懿德太子墓出土



圖167 盛唐XIX式三彩馬，高62厘米。







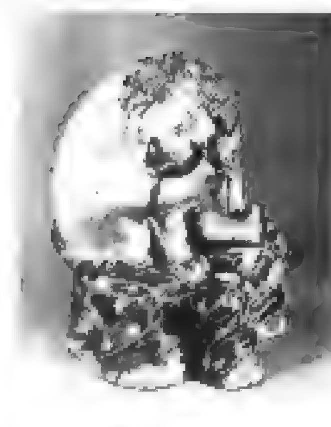


圖174　盛唐I式三彩獅子，高19.5厘米，西安東郊[illegible]墓出土

圖175　盛唐III式三彩獅子，高20.3厘米。











圖168　盛唐XX式三彩馬，高73.5厘米。

圖169　初唐I式駱駝，高42厘米，[illegible]墓出土

圖170　盛唐II式三彩駱駝，高88厘米，洛陽關林[illegible]墓出土

圖171　盛唐IV式駱駝，高81.5厘米。

圖172　盛唐V式駱駝，高66厘米，洛陽[illegible]墓出土

圖173　盛唐VI式駱駝，高82厘米，洛陽關林[illegible]墓出土。

圖176　盛唐IV式三彩獅子，高22.9厘米。











（二）駱駝俑類

（三）毛驢類

（四）牛類

（五）獅子類，所見有四種式樣：

高[illegible]釐米，12

Ⅲ式，釉有綠色與白色，前半有黃色的岩座上，兩隻前腿支撐身軀，其中一隻後腿着地，[illegible]一腿抬起，[illegible]身扭過頭來的[illegible]。（圖175）

Ⅳ式，身軀比較高大，全身施褐黃色釉，蹲坐在岩座上，兩腿將身軀撐起，[illegible]。（圖176）

（六）豬類

隋唐豬的形象[illegible]陶瓷的[illegible]，所見有[illegible]式：

Ⅰ式，[illegible]，日本[illegible]收藏一件[illegible]釉的豬，[illegible]伏於地，頭向前伸，脊背高聳，[illegible]清晰，似乎是一頭[illegible]的[illegible]豬。見《世界陶瓷全集》[illegible]

Ⅱ式，在洛陽谷水6號唐墓出土一對豬，[illegible]，一頭[illegible]，[illegible]，身軀肥碩，嘴較長，[illegible]，豬的形象很生動。（圖177）

（七）羊類

Ⅰ式，[illegible]，身軀肥碩，[illegible]。（圖178）

Ⅱ式，站立形式的[illegible]，1972年洛陽[illegible]6號唐墓出土的綿羊，[illegible]，頭向前伸，兩眼比較大，身軀肥碩。（圖179）

（八）犬類

[illegible]：

Ⅰ式，[illegible]。（圖180）

Ⅱ式，[illegible]，前肢[illegible]，後肢[illegible]在一起，身軀較瘦，作蹲坐式。（圖181）

Ⅲ式，坐犬，嘴部較長，胸肌飽滿，[illegible]。（圖182）

Ⅳ式，是一種身軀瘦長的家犬，1972年洛陽[illegible]6號唐墓出土一對，[illegible]

斑，十分精巧。（圖183）

（九）兔類

只在日本東京國立博物館看到一件綠釉兔，作蹲坐式，身軀圓滾滾的，[illegible]，十分可愛，[illegible]時期的作品。（圖184）

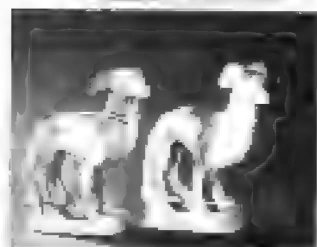
（十）鴨類

1972年在洛陽谷水6號唐墓出土，作站立式，[illegible]。（圖185）

（十一）雞類

[illegible]在[illegible]同一墓出土，作站立狀。（圖186）[illegible]雞冠，似乎正在打鳴，[illegible]。[illegible]









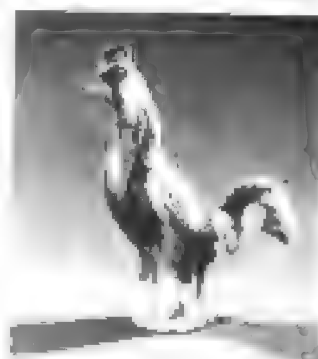


圖182 唐Ⅲ式三彩[illegible]

圖183 唐Ⅳ式三彩犬，高16釐米，洛陽唐墓出土

圖184 唐[illegible]釉兔，高10釐米

圖185 唐三彩鴨，高17釐米，洛陽谷水6號唐墓出土

圖186 唐三彩雞，高17釐米

第九章
三彩釉陶常見的裝飾花紋

三彩釉陶的裝飾花紋很豐富，在絢麗的彩釉中，由於工匠們巧妙地構思，出現許多有趣的圖案。這方面在上述各節中已經詳細地介紹過了。本節只有選擇地敘述一些在胎體上用劃花、刻花、剔花、貼花、模印等工藝手段作出的圖案花紋。

1.在枕面用劃花工藝作出四瓣形花紋，分五行，每行五朵排列。色彩艷麗而雅緻，花卉有唐代絲綢織錦上面花卉的圖案效果。

2.將用攪胎工藝作出的泥料切出各種圖案，粘貼在陶枕的兩側面，像鑲嵌的大理石紋理。

3.在枕面以刻花手法刻出纏枝石榴花紋。

4.在枕面以刻花手法作出像宗教徒用的法器寶輪，人們稱爲寶輪紋。

5.以剔花手法在陶枕的側面作出二方連續的忍冬紋。忍冬紋在唐代，尤其在三彩釉陶盛行的盛唐時期已經演變成蔓草紋，即唐草。忍冬紋在三彩作品上出現是極少見的。

6.在貴婦形象陶俑的長裙上作出三環圖案，七環團形圖案和柿蒂形圖案，排列整齊，疏密有緻。

7.在唐馬障泥上用刻劃的手法作出菱格形圖案。

8.用模印手法作出杏葉形銀花，有的貼在馬的頭盧作當盧，有的貼在馬的攀胸作垂飾。

9.器物成型時用雕刻的手法作出仰覆蓮花瓣。

10.在唐馬的黃褐色釉上畫出圓點和圓圈紋，烘托出誕馬勃勃的英氣。

11.篦點紋，在誕馬的鞍上用錐刺的手法作出篦點圖案。篦點紋在隋代青瓷上偶有出現，唐代用在釉陶馬的裝飾上是很別緻的。

12.在一些模印成型的器物上作出各種獸面紋，牠們都有別的花紋相襯托。

13.用印模印出各種寶相花，有的結構很複雜，由許多花卉，許多層次組成。例如三彩罐或雙龍柄尊上面有圓形的寶相花圖案，可以分出花蕊、花瓣等四個層次，周圍是聯珠紋。聯珠紋和花瓣之間的空隙處是光芒狀的密集的平行綫條。有的周邊以雙層聯珠相圍，有的成蝴蝶狀，有的成團花狀，有的成六邊形。

14.拉弓射箭圖，在鳳頭壺弧度較大的壁面，在花簇叢中一個年輕武士騎着奔馬，拉弓射箭。

15.鳳鳥展翅，這是鳳頭壺在模製成型時印出來的，鳳鳥展翅，獨立於盛開的花卉上。

16.獨枝牡丹，在龍頭形角杯上綠葉叢中，一枝牡丹獨放。

17.方形花卉。

18.鴛鴦踩蓮紋，在枕面用刻花手法作出一個開闊的水面，蓮花盛開，兩隻鴛鴦相對而立，各踩一隻蓮花上，共同銜着一朵蓮花，相親相愛，意境深遠。

19.在盤類作品的中心，刻出飛雁蓮荷紋。大雁飛翔在彩雲飄動的天際，八朵荷葉排列四周，在荷葉之間的空隙也是飄動狀的雲彩，共同組成一幅嚴謹的圖案。

20.雲雁紋，飄動的彩雲和飛翔的大雁共同組成一組圖案，環繞一周動感強烈。

21.由四束花枝圍繞一組寶相花組成圖案，空隙處是四隻花蕊。圖案嚴謹而有變化。

22.重疊的牡丹花瓣和流雲組成的圖案。

23.由卷葉相連組成的寶相花圖案。

24.由柿蒂和珍珠組成的圖案。珍珠組成圖案在三彩釉陶的作品中時有發現。在一個綠釉陶杯上珍珠紋和柿蒂紋組成圖案，在山西運城地區博物館珍藏的一件陶枕上枕面是珍珠紋和禽鳥組成圖案。由於珍珠地襯托使主題紋飾得到良好的表現，這是受金銀器影響的結果。

25.壺、尊類器皿的柄上，有作成卷枝葡萄、牽牛花和龍柄形，頗具金銀器皿的莊重和華麗。

26.由兩兩相對的寶相花組成的圖案。

27.雙魚扁壺上的魚形紋，寫實性極强。

第十章

唐三彩的藝術成就

唐三彩在藝術上取得的成就是多方面的，現從以下幾方面進行分析。

第一，造型新穎的生活用具。

第二，細膩的人物雕塑。

第三，神形兼備之動物形象。

第四，色彩運用之成功。

第一節 造型新穎的生活用具

三彩釉陶中的生活用具是唐代陶瓷中的重要組成部分，由於燒成溫度不低於普通陶器，而且有一層光亮潤澤的釉面。因而可以作爲生活用具，在生活中使用。它不像俑類作品，那是專門作殉葬的明器。當然，達官顯貴和有錢人家，死了人也將生活用具埋入墳墓作明器用。唐三彩生活用具的造型和裝飾藝術，受到同時代其他藝術的影響，有繼承，也有發展，可以看出唐朝文化發展，審美觀點的總趨勢對它們的制約，而表現出當時共同的藝術風格。就三彩生活用具造型的藝術風格來說，可以概括爲端莊飽滿、雍容大方。

一、實用美和藝術美的統一

生活用具，首先要求使用方便，有實用價值，這就是它必須具備的實用美，但人們又要求這些生活用具富有藝術的魅力，具備一定的藝術價值，在使用中能在精神生活上得到美的享受，起到美化生活的作用。三彩釉陶的生活用具種類很多，很齊全，例如我國傳統的陶瓷器皿的一些常見的造型，金器、銀器、銅器、漆器、藤編器物的式樣，各兄弟民族生活用具中一些特別的形製，外域許多國家和地區，尤其我國鄰近國家和地區人民生活用具的款式，還有宗教的侍神用具中的一些造型。總括來說，凡是社會上能供人們使用的用具中，優美的造型和裝飾藝術，它都吸收進來。製作出來，應有盡有。這些作品反映了製作三彩的無名師匠們一直在努力將藝術灌輸到生活的各個領域中去，使人們在平凡的生活中，接觸到的各類生活用具都具有相當完美的藝術品質。三彩生活用具共同的特點是造型端正規矩、綫條剛勁有力，一絲不苟。瓶、尊一類作品渾厚飽滿，氣魄雄偉；貝形杯、鸚鵡杯、鵝和鴨形杯一類作品形態奇特，落落大方，有自然形態的情趣；鍑、塔形罐等類作品，收放有緻，節奏明朗，綫條富有彈性而又雍容華貴。鳳頭壺、弦紋尊一類作品結構嚴謹，綫條處理上舒展雅緻。各類水盂、硯台、疊石等作品規格尺寸雖小，但小中見大，很有氣勢。胡瓶、胡人尊、獅形杯、角杯等新穎奇特，富有濃郁的異國情調。龍形杯、龍柄尊等作品雄偉奇特，充滿神秘色彩，三彩生活用具把我國封建時代鼎盛時期工藝美術所具有的

造型、款式、彩色、光澤等方面的特點淋漓盡致地表現了出來。在實用美與藝術美的結合上可以說達到歷史上的高峯。不像明清以後許多陶瓷作品專門爲宮廷或達官顯貴的陳設、祭祀而作，追求奇特，作工繁瑣，不能在生活中使用。在接觸衆多的三彩生活用具之後，我們對唐朝工匠們創作的激情和工藝信息有這樣的感覺。即每製一件作品首先考慮的是爲唐人生活的使用功能服務，他們的一切藝術手段都沒有使作品超出其使用功能，盡量使作品方便、舒適。他們都沒有以藝術價值來取代實用價值，而是以藝術價值來增强實用價值。在滿足人們使用和審美的要求上使藝術價值和使用價值統一起來。就以我們今天的生活標準來看唐三彩的生活用具，也是很美很適用的。人們在談論我們今天工廠裏生產的一些生活用具藝術上的不足時，往往用唐三彩的傑出成就來衡量它。所以唐三彩生活用具製作上的成就就不言而喩了。唐三彩生活用具造型和色彩的多種多樣反映出唐人多姿多采的生活方式。製作三彩在條紋之間貼黃褐色，白色的柿蒂紋，脚穿如意釉陶的工匠生活在社會下層，儘管他們的作品主自民間，接觸得最多的是大量身份卑微的勞動人民的生活，這樣的社會基礎，使工匠們創作時，設計造型必然把使用功能放在第一位。複雜的社會生活是三彩造型藝術的重要源泉，所以唐三彩的許多藝術形式又有明顯的民間藝術的色彩，有些似乎近於稚拙的造型和工藝處理也都表現了定的美的特徵和健康的情調。這就是唐三彩藝術廣泛的社會基礎。唐朝距今已有一千三百多年的歷史，但它那獨特的藝術風格，仍然散發出强烈的時代芳香，具有不朽的藝術魅力。

二、和諧與變化的統一

唐三彩生活用具的造型還有一個凸出的特點就是既有整體的和諧，又有多樣的變化。無論是琢器作品中的瓶、樽、尊、罐、壺、鍑、還有圓器作品中的盤、碗、杯、碟等各類器物，在結構上互相關聯的各部分都很和諧地統一成爲一個整體，很有節奏，很含蓄，沒有一點缺少條理，煩瑣和雜亂無章的感覺。三彩器皿和其他陶器、瓷器、金銀器、漆器、藤編器皿一樣都是由不同的綫型，不同的角度、不同的形體組成。這些組成不僅在不同的器皿上有變化，即是在同一器皿上也是千變萬化，但並不影響整個器型的和諧和統一。例如一個三彩鳳頭壺，這是學習波斯銀器而製作得特別好的一件盛水用的實用器，按照注壺的要求，應說有口、頸、腹、底、足、流和柄等部分構成。缺少一個或幾個部分都不能諧調合用。這種鳳頭壺的造形十分特殊，有一個鳳頭，鳳冠是良好的注入口，鳳啄直通頸腹就能起到流的作用，如果在頸、肩（鳳鳥的胸部）再加一個圓管流就必然很繁瑣，不諧調，破壞了作品的統一美。工匠們果斷地删去了一般注壺必備的管狀流，讓鳳啄張開直通頸腹，代替流的作用。造型上鳳頭扁長，啄尖前伸，頸也做得比普通注壺細長，符合鳳鳥婷婷玉立的形象要求，腹體做成杏仁狀鼓出，符合鳥類肚腹的綫條，爲了安置平穩，省去鳥類的爪子，將底足做成像金銀器上喇叭形或覆碟形，顯得完美統一，簡練巧妙，再配上一個牽牛花形的柄，產生極好的藝術效果。

三彩器皿非常講究綫條的變化，沒有任何呆板和單調之感。再以鳳頭壺爲例，一件壺各個部分由許多類型的綫條或過渡綫條組成，直綫中有曲綫，曲綫中有直綫，曲綫根據器物使用的需要又有不同的弧度。鳳頭壺的頭部是侈口圓唇，由兩條平行直綫構成，鳳頭和作爲流的啄則是上端一條微微彎曲的曲綫，下端頸部以下則是較大的弧綫結合起來，既不死板，又很精神，大弧度的綫條在造型功能上，是在作爲儲水的腹部使用，頸部很長，倒水時能控制壺水的流向，使用起來舒服。三彩罐一類器物，造型上的綫型對比，體量對比變化很大。它的口部用直綫，頸部用弧度極微的短綫，肩部用弧度很大而又挺拔的弧綫，這些安排在綫條對比上給人以强烈的印象，在體量的對比上，短頸，底部很小的體量和豐滿而又誇張的肩、腹的體量同樣形成强烈的對比，使作品結構雍容華貴，飽滿大方，在空間對比上也是很成功的。最凸出的例子是三彩雙龍柄尊，唐代陶瓷雙龍柄尊很流行，這是接受了波斯薩珊王朝中人頭雙柄尊的影響而發展起來的。現在收藏的唐三彩雙龍柄尊在造型上都很成功。尊的柄塑成兩條蟠曲矯健的龍，龍嘴銜着尊的盤形口，龍身弓曲，弧度很大，龍尾聯結尊的弧度最大的肩部，而尊在盤形口下的頸部又細又長，它與兩側的龍柄構成一定的虛的空間，而飽滿的腹體形成實的空間，上下之間所佔的空間位置相差不遠，但一虛一實對比强烈，在藝術上達到造型富於變化而又統一適度，氣魄雄偉，儀態非凡的效果。

綫條重複的運用，取得奇妙的藝術效果，這

是唐三彩生活用具設計上的又一特點。例如唐朝初期至盛唐時期流行的一種花口壺（本書彩版圖54），從頸部至底足一共運用了十多條凸弦紋，這樣多的平行綫條是非常難以處理的，但花口壺按照器形各部位的不同，綫條長短變化有緻，在平行排列中使人有強烈的旋律感，這就排除了單調和膩煩的因素，因爲通過工匠的巧作，這些凸綫條的運用，不但使造型結構上有變化，而且在變化中出現諧調，各個部分有呼應，有相互聯繫，似乎彼比誰也不能缺少誰，收到旣有旋律、躍動又有强烈的統一的效果。這件作品弦紋的重複運用不是簡單的再現，而是在遵循一定的規律而變化，例如在細長的頸部弦紋比較密，棱綫比較高，弧度變化快，在肩和腹部弦紋之間距離很大，棱綫寬平低矮，弧度變化也比上端平緩，足部則順着喇叭形足的弧綫只出現一條弧紋，再與壺的花瓣形口，一側龍形柄相呼應，收到統一、變化、諧調的效果。其他像葉形盤、蓮花形盤、弦紋樽等作品都是相同綫條重複運用的成功例證。

三、重心穩定和形象生動

唐朝三彩生活用具，端莊飽滿，具有金屬重器的品格。在造型藝術上取得這樣的成就主要在於重心的穩定上。任何一種生活用具和陳設藝術品，無論在使用上，還是視觀印象上都要求穩重，否則就會給人以輕浮之感，一件作品如果是輕飄飄的，在創作上就屬於失敗之作。但是，重心的穩定又要避免呆笨，如果一件作品獃笨或死氣沉沉也是失敗的，必須力求形象生動。重心穩定和形象生動在造型藝術上是矛盾的統一。唐三彩的生活用具這一點非常突出。它的碗、盤、杯一類作品成功之處暫且不說，就是壺、瓶、罐、樽一類形體比較高的作品在這一點上也是非常成功的。這些作品形體比較高大，重心都在下部，弧度較大的綫條則安排在肩部，這樣做不僅是爲盛物，主要是使綫條能盡量挺拔有力，底部比較小，爲了作品站立穩固，往往在足底，使綫條曲張開來，作一個圓餅狀實足，或者圈足，或者喇叭形足。盛唐以後的作品，開始向俊俏的方面發展，下腹開始變瘦，但工匠們將下腹至底部加厚，給人以實的感覺，耳、流及其他配件部分安排在肩部以上，結構比較虛，但很注意對稱和均衡，做到虛與實的有機結合。唐三彩不少作品吸收中東特別是波斯、阿拉伯、羅馬金銀器皿的一些造型結構，金屬器皿的藝術特點就是莊重典雅。陶瓷器和金屬器皿有許多共同點，也是以莊重見長，所以三彩器皿在吸收這些優點以後，造型上就特別平穩、恬靜而又耐看。造型的生動上，主要是合理安排比例和尺度的巧妙掌握。許多三彩生活用具的比例、尺寸的組織都十分巧妙，靈活富於變化，不呆板，不千篇一律，也不僵硬死板，都有獨到的藝術處理。

四、博採衆長，脫穎新奇

我們已經反覆說過，三彩作品善於把社會上流行的各類生活用具造型的優點都學習過來。不盡如此，自然界中的一些生物的形象如動物形象，植物的瓜果、莖葉、花卉和枝幹的優美結構之處，它也都吸取，眞是博採衆長。例如魚形扁壺、葉形盤、貝形杯、人形尊、鸚鵡杯、鴨形杯、兔杯、龍首杯、花形盤、山形水池和疊石等的造型都借助於人們接觸到的一些自然形象，包括人類自己的形象、動物植物形象，山岩形象，通過模擬、創新，作出一些式樣特別優美新鮮的器形，不是簡單地照搬，也不是表面的簡化，而是通過敏銳的感覺、思維、創作激情，抓住模擬對象的典型特徵脫穎而出，新奇美觀，表現出工匠們的高度的概括能力和創造智慧。例如陝西省西安市郊區唐墓出土的山形水池，形體不大，但却作得山嶺崔嵬、逶迤、峯巒叠嶂、巉崖絕壁如刻如削，山脚下是梅花瓣形的水池，使人見景生情，猶如看到飛瀑清溪，迴懸激蕩，氣勢磅薄，古老的參天大樹和各類飛鳥棲息其間。與山形水池相似的還有模仿假山疊石的作品，我國歷史上園林佈置中假山的堆疊有優良的傳統，三彩釉陶用雕塑的手法作出疊石，完全是從自然中吸取美的形態，用藝術手法表現出來。作品很小，但有怪石陡峭的情趣。工匠們注意到塑造石頭的姿緻，石頭的陰陽背向和紋理色彩的諧調，體勢相稱，秀若天成。疊石是用來點綴庭院小景的，石塊不多，最講究氣勢，還有疊石和叢山峻嶺不同，它不能露土，三彩疊石一點堆土的痕迹都沒有。疊石在封建達官顯貴庭院裏只有最精緻的地方才使用它，所以它旣要求有自然山崖的氣概，又要求精巧，三彩疊石的製作完全符合這些規律。手法洗練，把一個雄、幽、險、奇、美的大自然景象微型化，可以將它放在書桌上。又如人形尊、猴形尊把器物的口部分做成一個由人或猴抱着的束頸的布袋，口沿是因扎捆之後出現的褶子，順勢而下是鼓出的袋腹，非常巧妙地和人體、猴體的腹

部結合起來用以盛物。鴨形杯是一個安卧的鴨，回首銜着一朵梅花，梅花是杯口，肥碩的鴨肚是杯體。其他還有將神話傳說中的龍形象也做成生活用具，如龍首杯、龍頭鐎斗等。

從陶瓷造型的特定要求出發，對各種形象進行高度的概括、提煉、使造型的式樣表現出自然界的種種情趣，也表現出人們熱愛大自然的深厚感情。上述手法古已有之，但能做到博采衆長，脫穎新奇在當時沒有一個工藝門類的藝術成就能和唐三彩相比。

第二節
細膩的人物雕塑

作爲殉葬明器的俑人形象是唐三彩的重要組成部分，他們是蜚聲中外的雕塑藝術品。

唐三彩的人物形象，在藝術上的一個重要特點就是細膩。大唐社會氣象萬千，社會結構十分複雜。這些人物形象反映出工匠們對社會有深刻的觀察，了解得相當透徹。藝術創作的基礎很扎實，他們所塑造的人物涉及到唐朝社會各個領域，不同人物有不同的年齡，不同的地位和不同的精神境界，其身材結構、衣着打扮、神情的表露都各有不同。他們將三彩的人物形象刻劃得有聲有色，以神傳情，現在保存的唐三彩中幾乎每一件作品的姿態、動作都表現出特定的思想情緒，絕不呆滯。

唐三彩這種雕塑藝術不是孤立存在的。它是這個時代雕塑藝術的有機組成部分，隨着唐代藝術的演變而變化。唐朝初期的俑人形象很像北齊曹仲達的藝術風格，曹仲達之筆，其體稠疊，衣衫緊窄，世稱"曹衣出水"。唐初名將張士貴、鄭仁泰墓出土的釉陶俑，唐中宗之女永泰公主墓出土的三彩俑的形象，與同時期的繪畫、壁畫、石刻綫畫、石窟寺藝術風格基本上是一致的。武則天以後的唐墓裏出土的三彩俑，形體逐漸豐滿，五官集中，寬袍大袖，有唐代大畫家吳道子繪畫藝術的風格，這種繪畫藝術其勢圓轉，衣紋飄舉，人稱"吳帶當風。"

三彩釉陶不僅有明顯的時代特點，而且在藝術上熔鑄南北。以雕塑而言，在北方原有的渾厚勁健的基礎上加進了南方藝術中清新柔潤的特點。工匠們在藝術實踐中，把各種人物形象加以提煉、概括，嚴格選材，反映的社會現實的主題開掘得相當深。爲了攝取神態，不少作品手法上洗練明快，但也很注意必要的細節刻劃，達到神形兼備。仔細琢磨唐三彩所表現的不同的人羣，就可以發現唐代藝術家們不僅注重以形寫神，而且特別追求形神與情思的結合。

上述特點在女俑形象中表現得更爲突出，藝術上也很成功。女俑是直接取材於唐代宮廷的嬪妃、貴婦、侍女、年輕的歌舞伎等社會上活生生的人物形象。完全按照封建社會宮廷的打扮來塑

造的。是唐朝宮廷、官府和貴族之家生活的縮影。當時的封建王朝，權貴之家將民間俊秀女子强行選入宮中或府邸，爲帝后和貴婦作侍從，爲他們梳妝、奉食、侍候起居、奏樂、歌舞、打掃、甚至供主子們驕奢淫逸的生活享用。這些人物在大社會裏年齡不同，身份不同，等級不同，社會遭遇也不同，因而表現出的風姿神韻，精神狀態均不相同。有的豐滿嬌媚，有的清秀文靜，有的聰明溫柔。這些就是三彩女俑塑造的生活依據，也是三彩雕塑藝術中婦女形象富有魅力的一個源泉。在這個基礎上創造出來的藝術形象必然有濃烈的時代氣息。有一類女俑年齡稍大，相當嬪妃一類的人物，身份也比較高，她們的衣着講究，色彩絢麗，面相端莊而肅穆、豐肌秀骨，流露出一副貴婦人的神態。工匠們用盡一切手段來打扮她們，靚裝袨服，穿着唐朝上層社會最時髦的開領短衫，外套翻領半臂錦襦，頸上帶着珠璉，下着長裙，頭高揚，胸部隆起，或坐或站，兩手捧於腹前，或一前一後下垂，或一手作持鏡狀，一手作塗脂狀。神情上她們兩眼朝天，似乎對什麼事物都不屑一顧，幽閑自得，表現出不可一世的嬌驕之氣。她們沉溺於逸樂，脚邊爬伏寵猛，反映出唐朝上流社會崇尚浮華的生活面貌，這是唐代統治階級奢侈腐朽生活的寫照。

那些侍女，因年齡大小的差別，親身的經歷和遭遇不同，表情上流露極不相同的思想情緒。有喜悅、有煩悶、有憤怒、有謙恭、有沉思。工匠們賦予這些俑以活的生命，即女俑有不同的個性。她們是唐朝人間這一個階層婦女生活的寫照。年輕侍女，淡淡的妝，微微的笑，純純的情，手法上不爭誇張，而重收斂，表現出少女的天眞，他們端端正正地站着，兩手舉於上腹，有的作捧物狀，有的作靜候主人呼喚狀。着意刻劃她們青春美妙的年華。身份卑微，打扮簡潔，身段窈窕，比例適度，形象優美，眉清目秀，五官端正，眼睛裏透露出甜潤柔媚的神情。她們動作敏捷，神態自然，聰明伶俐，在身段和面部豐柔的輪廓綫上表現出健康的肌肉感。衣著合體，色彩素雅，輕柔的短襦長裙，披帛的裝束與身份，年齡都很相稱。高高的荷葉式髮髻，助長了少女們特有的活潑與天眞。她們侍候主人態度謙恭，落落大方。這種精神狀態增加了人物的光彩。

那些專門陪伴主人游樂的年輕侍女，有的女扮男裝，有的頭戴笠帽，有的戴圓頂胡帽，有的彈奏琵琶，有的吹笛獻曲，有的捧盒敬物，這些女子和上面叙述的一樣，身份雖然卑微，但工匠們把她們塑造得乾淨利落，綫條優美，有些雖然衣著奇特，但表情確很瀟灑、溫柔、嫻雅。這些女俑形象反映了唐代社會一定時期特殊的社會風俗，《新唐書，輿服制》："中宗後，宮人從駕，皆胡帽乘馬，海內效之，至露髻馳騁，有衣男子而靴如奚、契丹之服。"這些記載和三彩陶俑反映的情況相符。從張士貴和鄭仁泰墓出土的材料看，這種現象早在中宗以前就有了。

唐墓出土的樂隊和各種裝束的女騎馬俑，主要是陪伴主人出行，游樂的。還有一些女俑形象，粗布衣裙，作各種操持勞作，這些人的身份很低，是奴婢。張士貴墓出土的墓誌誌文中第十六行記載張士貴隨太宗擊敗薛舉，"准賜奴婢八十口"。《新唐書·張績傳》裏記載，唐代奴婢在地主和達官顯貴家裏負擔種黍、春秋釀酒、豢養鳧雁，蒔藥草等雜役。李壽墓的壁畫裏有推磨、擔水、舂米和飼養家禽等男女形象①。他們的勞動工具就是唐代墓葬裏出土的三彩釉陶磨、碓、井等模型表現的工具。這些三彩陶俑和壁畫題材，反映了唐代家內奴婢的勞動情況。

從唐三彩中婦女形象的塑造，可以看到生活於社會低層的雕塑家們視野是多麼廣闊。他們觸及到唐代各種身份的人，極其細膩地刻劃出唐朝社會女性豐富的性格內容，再現了建築在廣大婦女羣衆中的層層階梯。他們非常善於將這些婦女的等級、身份與她們相應的體態、儀表、服飾結合起來，作突出的强調。還可以看到唐代女俑形象的塑造是建立在扎實的社會生活之上，形象之飽滿，蘊蓄之豐富，令人讚嘆不已。

值得特別提一提的是，唐代女俑完美的服裝，這些服裝式樣大大超過兩漢時期的服裝，比魏晋南北朝時期也豐富了許多。很多服裝內容是在中國民族服裝的基礎上吸收了印度、波斯、阿拉伯及其他與中國關係密切的國家和地區服裝的內容而形成的。婦女的服裝無論是內衣、外襦、長裙、外套的式樣、色彩和裝飾都很豐富。服裝的精心設計有利於人物形象的塑造，他們對唐代女性起着良好的烘托、點綴和誇張的作用，有助於突出人物的身份和性格。唐代婦女服裝中的主要成分是衫、裙、帔。普通民間婦女着白衫子、青裙、綠帔子②。一般將衣衫下襟藏在裙腰之內，不但貼體而且衣衫較短，裙子顯得很長。除衫、

①《唐李壽墓發掘簡報》《文物》1974年9期。
②見唐牛僧孺《玄怪錄》。

裙之外還要加帔，泛稱爲"帔服"，也叫"帔帛"。唐代婦女這樣的裝束，尤其年輕女子身上披"帔"能使身段綫條有起伏變化。在衫、裙、帔之外還有"半臂"。半臂三國時開始出現，一直到隋代才開始流行，到唐代男女都有穿半臂的，以婦女最流行，一般在衫襦之外又加半臂，大多數衣着華麗的婦女半臂很突出，説明它是用上等織物製作的，李賀在《唐兒歌》詩中寫道："銀鸞睒光踏半臂"，有的又稱"錦半臂"③。半臂加上帔帛襯托，加强了女性的曲綫美。製作唐三彩的工匠們相當深刻地了解人體的基本結構，如頸、臂、肩、胸、腰、臀、腿、踩等部位的形態及其相互關係。人體的基本結構也就是服裝設計的依據，也就是服裝的基本結構。工匠們從實踐中了解到人體綫條的起伏的變北，結合社會地位尊卑，年齡大小，胖瘦面設計出相應的服裝式樣，突破了兩漢以來的深衣的規矩，新穎合體，符合人體結構，給人的印象是外形大方，規格適齡適體，再配以瑩潤絢麗的彩釉和貼花裝飾，顯得格外瀟灑飄逸，俊俏活潑。所以唐代女俑的服裝相當美觀，既有寫意性，又有裝飾性，既有鮮明的時代性，又有生活中豐富多彩的趣味性，這是值得今天研究服裝藝術的專家們借鑒的。

文吏俑，表現的是唐朝社會的文臣們的形象，這類封建官吏形象不多。他們是官僚，在社會上有較高的社會地位。唐三彩藝術家們將這些陶俑塑造得峨冠博帶，衣帽整齊，道貌岸然。這樣的身份和地位確定他們面部表情呆滯，性格拘謹，死氣沉沉。有的兩手下垂，筆挺挺地站着，有的身軀微微向前傾斜，畢恭畢敬地靜聽上司的指令。他們舉頭提足都要看人的臉色行事。1956年西安紅慶村唐長安三年（公元703年）獨孤夫人元氏墓出土兩件文吏俑，一件頭戴高帽，帽立一展翅金鳥，身穿寬袖長袍，雙手拱於胸前，另一件手捧朝笏，態度比上一件更虔誠，可是他們的面目却塑成滿臉橫肉，一對斜三角眼，鼻孔上翻，耳大如扇，表現出他們心地不善的本質和對待勞動人民兇殘的神態④。

武士俑，主要表現唐朝武裝軍人的形象，這些形象塑得身材魁偉，表情嚴肅，都是頭戴盔，身穿鎧甲，一手持劍，作戰鬥前的劍拔弩張之勢，神情上表現出衛士的警惕機敏。

騎馬射獵俑，全是體格健壯的青年男子，描寫的是唐代的貴族和他們的衛士、獵手、隨從。工匠們根據這些形象的具體屬性，以適當的形式和綫條表現他們的性格特點。有的塑得背弓披劍，有的張弓狩射，有的背載獵犬，有的擊鼓前進。他們年少英俊，爽朗瀟灑，猛悍堅强，表情多是激昂緊張，肌肉塑得凸曲膨脹。適當採用一些誇張的手法，加强面部和動作的刻劃，姿態各異，飽含着無窮的生機和力量。陝西省文物管理委員會1972年在乾縣發掘的懿德太子李重潤墓，該墓出土一件騎馬射獵俑就是這類作品的代表。武士騎在馬上，馬立於一長方形平板上，鬃毛分梳於馬的前額兩側，眉骨突出，圓睁雙眼，兩耳上竪，顯然是一種靜止狀態。但馬嘴微張，鼻孔上翻，兩眼炯炯有神，與人的動作結合起來，馬的神情似乎又是在追獵對象。工匠可能要表現這樣一種情景，馬是載着主人外出打獵，一直在奔跑，現在的靜止是暫時作停息狀態，爲了表現馬背上主人張弓搭箭仰射天空飛翔獵物而創造的一種氣氛。武士頭扎幞頭，身穿圓領長衫，腰繫絲帶，衣襬飄揚，下着長褲。脚穿尖頭氈靴，腰間右側佩劍，左側掛箭囊。他抓緊駿馬站立的一瞬間，拉弓射箭，正如杜甫在《哀江頭》詩中描寫的"側身向天射仰雲，一箭正中雙飛翼。"這件作品藝術上的成功之處是以簡練的手法，把馬的動、靜姿態塑造得栩栩如生，馬背上的青年武士沉着機智，他的表情給人以百發百中的聯想，馬背上的馱掛獵物助長了這種藝術效果。唐朝詩人李白在《行行游且獵篇》的詩中寫道："半酣呼鷹出遠郊，弓彎滿月不虛發"。正是描寫的這些青年武士的活動情景。胎面一層是用攪胎工藝作出，攪胎紋理上出現多層曲綫，胎面淡黄色亮釉，都有助於表現塑造對象的藝術效果。唐代文獻記錄唐朝統治階級上層人物出游狩獵活動很多。壁畫、石刻、銅鏡、金銀器皿。陶瓷器皿也有不少作品用這類題材作裝飾。唐代貴族很喜歡出外狩獵。從唐太宗起就喜愛這類活動，他曾與藩夷君長大獵於昆明池，他對高昌王麴文泰説："大丈夫在世，，樂事有三，天下太平，家給人足，一樂也；草淺獸肥，以禮畋狩，弓不虛發，箭不妄中，二樂也；六合大同，萬方咸慶，張樂高宴，上下歡洽，三樂也。"最高統治者的皇帝提倡游獵，很快就會在整個貴族階層中形成一種風氣，騎馬狩獵俑就是這種社會風氣的寫照（本書彩版圖155－158）。

在藝術史、音樂史和中西交通史的研究上有

③孫機：《唐代婦女的服裝與化粧》《文物》1984年4期。
④陝西省文物管理委員會：《陝西省出土唐俑選》圖版24・25。

重要價值的是駱駝載樂俑。題材新穎，駱駝以及每一個人物形象有鮮明的個性。陝西省西安西郊鮮于庭誨墓出土的一件是這方面的代表作。現在藏於中國歷史博物館。這件稀世之珍，高58.4厘米，舞俑高25.1厘米。駱駝站立在長方形的底板上，引頸望天，四肢強勁有力，全身施乳白色釉，頸部上下和前腿上端生長絨毛處塗醬黃色亮釉。尾部也是醬黃色，面部加繪醬黑色綫條，眼瞳點黑，眼角加朱色。背上雙峯，這是中亞細亞巴克特利亞（大夏）的雙峯駝種⑤。背上鋪墊着厚厚的橢圓形毯子，周邊淡藍色，毯上刻劃菱形圖案，上塗綠、白、黃、醬褐和淡黃色釉。用圓木橫架在雙峯之間，搭成平台，一條長毯鋪蓋在上面，作出一個又平又軟的舞台，長毯兩側下垂，周緣是綠色垂絲，挨着垂絲的是一圈黃帶，上繪白色聯珠。毯上有淺藍、灰白、淺綠、淺黃、赭黃等色的平行彩帶，與今天新疆維吾爾自治區人民使用的手工編織的毛毯幾乎一樣。

駱駝平台上有一隊舞樂俑，四個伴奏的樂俑分坐平台兩側，中間站立舞蹈者，伴奏者的注意力全集中在舞蹈者身上，正聚精匯神地在演奏舞曲。這一隊舞樂俑中有三個是深目高鼻多鬚的胡人。所用的樂器中有琵琶一件保存較好，其餘樂器均已不存，但可以推測其餘三件也是胡樂系統。隋、唐時期很流行龜茲樂和西涼樂。這些樂理系統都是"以琵琶爲衆樂之準，佐以鼓及觱篥"⑥。左側前面的是胡人形象，身穿翻領藍色長衣，黃色衣領，左手托琵琶，右手握拳，似乎在用撥子撥琴弦。琵琶的結構是下面圓肥，斜肩，頸較長，琵琶的邊緣爲黃色，中間白色有橫貫的藍色條紋，頸部藍色，近下端處有結弦用的橫板，塗以黃釉，以赭黃勾出四道弦絲。整個伴奏的樂隊表現的琵琶，及其演奏情況，正如白居易在《琵琶行》裏生動描寫的那樣，"……大絃嘈嘈如急雨，小絃切切如私語。嘈嘈切切錯雜彈，大珠小珠落玉盤。間關鶯語花底滑，幽咽流泉水下灘。水泉冷澀絃凝絕，凝絕不通聲漸歇。別有幽愁闇恨生，此處無聲勝有聲。銀瓶乍破水漿迸，鐵騎突出刀槍鳴。曲終收撥當心畫，四弦一聲如裂帛。……"⑦左側後方的樂俑，身穿翻領綠衣，雙手高舉作吹奏狀，當是吹觱篥。這種樂器以竹爲管，以蘆爲首，狀類胡笳而九竅，所法者角音而已。唐李欣在《聽安萬善吹觱篥歌》詩中指出這種樂器的來源："南山截竹爲觱篥，此樂本自龜茲出。流傳漢地曲轉奇，涼州胡人爲我吹……。"這種樂器演奏起來有情有景，李欣寫道："世人解聽不解賞，長飆風中自來往。枯桑老柏寒颼飀，九雛鳴鳳亂啾啾，龍吟虎嘯一時發，萬籟百泉相與秋。忽然更作漁陽摻，黃雲蕭條白日暗，變調如聞楊柳春，上林繁花照眼新。"⑧右側前面的一個，不是胡人是漢人形象，身穿圓領淺黃色長衣，右側後面的一個是胡人，身穿赭黃色翻領長衣。他兩手作拍擊狀，所用的樂器已失，可能是在擊羯鼓。關於羯鼓，唐南卓指出："羯鼓出外夷，以戎羯之鼓。其音主太簇一均，龜茲部、高昌部、疏勒部、天竺部皆用之，次在都曇鼓，答臘鼓之下，雞婁鼓之上。鰇如漆桶，下以牙床承之。擊用兩杖，其聲焦殺鳴烈，尤宜促曲急破，作戰杖連碎之聲，又宜高樓晚景，明月清風，破空透遠，特異衆樂。"⑨這種鼓在前面介紹的擊鼓騎俑馬上之鼓即是，形狀如桶狀，以兩杖擊之。唐玄宗認爲羯鼓是八音的領袖。

中間站立的是舞俑，深目高鼻，滿臉髯鬚，頭戴幞頭，身穿圓領窄袖綠色長衣，前襟下擺撩起，束於腰帶中，右手握拳，舉於胸前，左臂後伸，手藏於長袖中，幞頭的軟巾兩角打結，飄然下垂。舞人正視前方，頭微上揚，身體略前趨。這種雕塑非常符合力學原理，因爲在行進中的駱駝背上起舞，要保持平衡，舞蹈者的身軀必須微前趨，否則重心不穩，容易栽倒，他正在應着音樂的旋律起舞。

樂舞是以舞蹈者爲中心，旁邊有一隊或一組樂隊伴奏，可以分爲健舞和軟舞兩類。健舞姿態雄健，跳動和旋轉度大，舞曲有柘枝、胡騰、胡旋等。這件駱駝載樂俑，舞蹈者正是一雄健的胡人，從他的舞姿來看很可能屬於健舞一類。柘枝、胡騰來自石國，胡旋來自康國、米國、俱密⑩（本書彩版圖186）。軟舞姿勢輕柔緩慢，正如白居易在《長恨歌》的長詩中描寫的那樣："驪宮高處入青雲，仙樂風飄處處聞，緩歌慢舞凝絲竹，盡日君王看不足……。"⑪軟舞的舞曲有回波樂、蘭陵王、春鶯囀、涼州、甘州、綠腰等，大多數來自龜茲。唐墓中出土的女俑表演的舞蹈許多都是軟舞形象。例如鄭仁泰墓出土的那一組舞俑，舞蹈者輕柔舒展，緩緩而動即是軟舞無疑。1959年西安西郊中堡村唐墓出土一件駱駝載樂俑，駝高48.5厘米，駝背平台上也有一組樂舞俑，樂隊分坐四周，都是漢人形象，一個在吹簫，一

⑤夏鼐：《西安唐墓中出土的幾件三彩陶俑》《考古學論文集》144頁。

⑥馮漢驥：《前蜀王建墓內石刻伎樂考》《四川大學學報》（社會科學版）1957年1期7頁。

⑦白居易：《琵琶行》《唐詩三百首》卷三、二十一頁，中華書局1981年版。

⑧李欣《聽安萬善吹觱篥歌》《唐詩三百首》卷二，六頁，中華書局版。觱篥亦作"篥"、"悲栗"、又名"笳管"。簧管樂器。以竹爲管，上開八孔，管口插有蘆製的哨子。

⑨唐南卓《羯鼓錄》中華書局版。

⑩范文瀾：《中國通史簡編》第三編760頁。

⑪見《唐詩三百首》卷二，十四頁。

個吹觱篥，一個在彈琵琶。琵琶的造型是印度的五弦直頸琵琶。一個雙手相對，似乎在打鑔，背後一個在擊鼓。這些人年輕健壯，頭扎幞頭，臉型豐腴，用墨畫眉毛、眼瞳、短髭。他們身穿圓領長衫，腰間繫帶，衣服顏色有綠色、白色、醬色、藍色、淡黃色，也有用多種顏色配成花斑的。工匠們在創作時很細心地注意到了這些人物的職業特點，爲了便於演奏。每個人的袖口都用繩子繫緊。他們盤膝而坐，有的坐得端正筆直，有的身軀微微傾斜，由於所坐位置不同，各人的面向也不一樣，但注意力都集中在中間的舞者。中間立着一個年輕女子，頭上揚，黑髮分梳頭部兩側，長齊耳際，額頂盤一個小髻，這種髮髻的式樣稱爲"倭墮髻"，面目清秀，神情文靜，身穿開領長衫，袖窄而長，淡黃釉掛綠彩，一手下垂，一手上舉至胸際，似乎在作開始舞蹈前的準備動作（本書彩版圖187）。

唐三彩中表現樂舞羣象的雕塑，那獨具特色的鼓樂，風格鮮明的舞蹈，把一千多年前我國統一、興盛形勢下的音樂舞蹈記錄了下來，今天發掘出來，使之重現於我們的眼前，使我們看到了唐朝藝術的光彩。了解到唐朝的音樂舞蹈具有何等迷人的藝術魅力，無論是漢族藝術家或是少數民族藝術家的表演，或是漢人與少數民族藝術家同台表演，也無論是健舞或軟舞都眞實地反映出我國封建時代興旺時期的內容和韻味濃郁的表演藝術的形式。同時還說明我國這個多民族的國家，自古以來一直和睦相處，並且在共同進行藝術創造。這些音樂舞蹈的形象，有的在駱駝背上表演，有的在地上圍成一個圓弧形由一羣人表演，在藝術形象的塑造上各不相同。例如前一件駱駝載樂俑人物性格塑造得剛健有力，粗獷放達，音樂旋律性强，舞蹈動作强烈，後一件人物表情細膩，帶有濃厚的舒情色彩，正如《唐書·音樂志》記載的《慶善樂》那樣："惟慶善舞獨用西涼樂，最爲閑雅"，"舞蹈安徐，以象文德洽而天下安樂也。"從這些三彩陶俑了解到唐人舞蹈藝術的表現力很强，很充分，中心人物無論是胡人或漢人，他（她）們的手、臂、胸、頸都塑造得富於舞蹈動作的彈性和韻律感，女人的髮式，男人的幞頭，女人的帔巾、長裙，男人的服裝、腰帶、靴子，以及他（她）的伴奏樂隊……凡屬構成舞蹈藝術的各種要素都充分地運用雕塑技巧，淋漓盡致地表現出來。使我們好像身臨其境地看到唐詩歌咏這些舞蹈的動人情景："虹裳霞帔步搖冠，鈿瓔纍纍佩珊珊"，"散序六奏未動衣，陽台宿雲慵不飛。中序擘騞初入拍，秋竹竿裂春冰坼。飄然轉旋迴雪輕，嫣然縱送游龍驚。小垂手後柳無力，斜曳裾時雲欲生。烟蛾斂略不勝態，風袖低昂如有情，上元點鬟招萼綠，王母揮袂別飛瓊。繁音急節十二徧，跳珠撼玉何鏗錚。翔鸞舞了却收翅。唳鶴曲終長引聲。"（白居易《霓裳羽衣舞歌》）。也使我們看到了一千多前博大清新的唐人風俗民情、音樂和舞蹈藝術。在祖國優秀的文化遺物中，唐三彩的這些作品，會在我們心頭撥響共鳴的琴弦。

戲弄俑，那些出身於下層社會，活躍於街頭或舞台表演說話的藝人形象，塑造得感情奔放，反映機敏，無拘無束，身軀扭動，十分活潑。他們的精神狀態和上層社會的達官顯貴完全不同。在我國歷史上統治階級厚葬之風代代相傳，一直非常盛行。漢唐時期喪葬中用表演歌舞、戲弄、伎樂的泥俑木偶來殉葬是常有的。唐段成式說："世人死者有作伎樂，名樂喪。"⑫既然有歌舞形象，當然也就有戲弄形象，唐墓出土的陶質戲弄俑完全證明了這一點。同時這樣的俑一般都是成對出土的，除陶俑外還有木偶表演傀儡戲的⑬。戲弄俑最成功的地方在於人物神情的刻劃，突出人物的性格。有的穿着打扮相同，但表情各異。例如陝西西安唐鮮于庭誨墓出土，現在陳列在中國歷史博物館的兩件釉陶俑，都是頭戴軟巾，腦後垂下巾脚，身穿圓領窄袖長衫，肩部寬肥，下襟長垂至地，腰間繫帶，足穿黑色長筒靴。右側那件俑藏在巾內的是圓髻，身軀微向右側，雙手拱舉於胸前，另一件俑頭巾內髮髻成扇形，使軟巾頂端也成爲扇形而稍向前傾，身軀微向左側。他們不同於殉葬的儀仗俑那樣模擬死者的侍衛僕從，即便是很有身份的官吏也嚴肅謙卑，畢恭畢敬，人物塑造得整齊劃一，沒有個性。而這些戲弄俑其貌不揚，似弄愚痴，衣著也相當滑稽。都把雙手捧於腹前，一個把頭前伸，下頷略爲上翹，兩眼緊盯對方，張嘴作說話狀，似乎在講述什麼深奧的哲理，作必勝的姿態，逼着對方聽他講，並回答問題。另一個兩眼微閉，毫不在乎的俯頭，對對方的進攻不屑一顧，他們和今天曲藝藝術中的相聲演員的表演相似，兩人內心活動複雜，情緒跌宕很大，一個自負狂妄，一個清高冷靜，兩人談問盤詰。一個借題發揮，着意追問，…

⑫唐段成式《酉陽雜俎》前集卷十三。
⑬金維諾、李遇春：《張雄夫婦墓俑與初唐傀儡戲》《文物》1976年12期44—50頁。

個心懷隱情、故作不知。一個步步進逼，當面無情地進攻。一個處處設防，唯恐有失。通過這些富於戲劇性的面部表情，作出給人以富於戲劇性的精采對話。一個有勝利在握的喜悅，輕狂的表情流於眉眼，簡直到了粗魯的地步。一個雖然冷靜，但對對方的猖狂相當蔑視，從眉眼的神情看，他不是一個弱者，他善於賣弄玄虛，隨機應變。人們看得出他很可能穩操勝券，神情上的起伏變化，形象塑造上的鮮明、生動，不能不說是相當成功的，這只是衆多戲弄中的一種。

牽駝牽馬俑，從前面的介紹中知道，這類形象的種族特別複雜。有漢人，有與漢人相像的少數民族，也有中亞細亞的塞種人或其他民族的人，從年齡上來說有英俊的少年，驃悍的成年，也有年邁的老年人，但社會地位都很低下。工匠們對他們塑造很細膩。可能工匠們與他們一樣都是屬於社會下層的緣故，很熟悉他們的生活，理解他們的精神境界。從這些人的面部、形體、衣著上都有獨自的性格特點。這些形象很多，但看到時一點也不陌生，好像經常見到似的。這就是因爲唐三彩工匠和牽駝牽馬俑都是屬於小人物，共同生活在社會下層，容易抓住人物特點，也正是由於這個原因，這些形象塑造得特別豐富。1955年在陝西省長安縣嘉裏村發掘的第1號墓，時代屬於武則天時期，該墓出土一組牽馬俑。這是一個漢人形象、頭扎雙結幞頭，身穿開大右襟的袷袍，袍長過膝，下着細管褲，腰間繫寬帶，兩手握拳作牽引狀，一手高舉過肩，一手舉於胸前，兩眼緊盯馬頭，好像正在使勁吆喝，讓馬匹聽話。那些深目高鼻的胡人，有的頭戴尖頂氈帽，尖頂斜搭着，這種尖帽是中亞細亞的塞種人愛戴的⑭。有的尖頂氈帽帽沿外翻，露出紅色帽裏，在尖頂氈帽兩側繪出彩繪圖案，胸前衣角也向外翻，腰繫黑帶，脚穿尖頭烏皮靴，兩手向前握拳，作牽引狀。“據記載，唐初居住在天山一帶的回鶻族的一部分黠戛斯人所戴的帽子，就是‘銳頂而卷末，諸部皆帽白氈”。這種駝夫俑，從服飾、形象都表現出我國封建時代回鶻族勞動者的面貌⑮。唐三彩中這些生活在下層，作爲僕役的小人物塑造得這樣神氣活現，特點突出，忠厚質樸，體現了唐三彩雕塑藝術的力量。

唐三彩中的人物形象多得難以準確統計，實際是唐朝複雜社會的縮影。如果把這些衆多的人物歸納入一定的範疇，就會發現，除了上面所說的性別、年齡、官階、地位、職業的不同決定了在形象和精神狀態等方面的表現也不同，就是說有不同的性格特徵之外，人物形象之所以塑造得如此成功，還有一個非常重要的因素就是人物形象有環境的依托。顯然工匠們已經注意到不同的社會環境對人物性格的形成和發展有强烈的影響，人不能離開社會環境，環境每時每刻都存在，它對人的影響是無微不至的。一個人所處的環境影響到他平日的感受，內心活動，和行動舉止，即表情。也正是由於這個原固使他對衣著式樣，色彩的要求就不同，他對周圍包括人的態度也不同，積以成習之後影響到他的長相。工匠們正是抓住了在特定環境中人對環境的自身感受，即以環境作依托，總結出了人物塑造上一些帶規律的東西。所以人物的塑造上有氣氛，有意境，有個性，有特色。絕對沒有千篇一律的現象，它展示了唐朝社會，人們活動的豐富多彩性。因爲這些形象的創造與這些人物所處的社會環境結合很緊密，環境使人的心裏活動帶有某些明顯的趨勢和特徵。它表現在以下幾個方面：

第一，如上所述，三彩人物不千篇一律，不同階層的人有不同的情緒，個人之間有個性，塑造得生動活潑。這與整個唐朝在我國封建社會裏處於繁榮興旺的階段——大唐盛世的社會環境相一致，各類人物表現得很協調，因爲他們是這個社會環境的有機組成部份，就是說三彩陶俑塑造的人物有唐朝這個特定的社會環境作依托。

第二，同一階層的人看去很相像，面部長相，身軀胖瘦的綫條結構、衣著、面部表情相似，不同階層的人物則不同。最明顯的是文吏、侍臣一類的人物。他們與下層勞動人民隔絕，生活在統治階層上層的圈子裏。官場的環境，本身讀過詩書，生活優越，衣冠楚楚，在社會上有强烈的優越感。但官僚之間爲保持自己優越的社會地位或官位，無休止的勾心鬥角，形成一種心地狹窄，處事狡詐，對皇上時時都處於奴才的惶恐狀態，對同僚、對下級兇惡殘忍，對上司及皇帝絕對的俯首貼耳，唯諾是從。工匠們塑造這些人都是衣冠楚楚，峨冠博帶，或畢恭畢敬的靜立，或手捧朝笏，佇立恭聽，但兩隻眼睛或往上翻，黑眼眸只一點，眼白布滿眼眶，或眼縫眯成一條綫，對什麼事都不屑一顧。工匠們正是抓住這個環境裏這類人物的特性，把他們塑造得冷漠無情，他們與《唐書》裏記載的酷吏一樣。那些武士俑即唐

⑭夏鼐：《考古學論文集》145頁，圖版叁拾伍，19。

⑮金維諾、李遇春：《張維夫婦墓俑與初唐傀儡戲》《文物》1976年12期46頁。

朝武裝力量的象徵，處於戰鬥的環境，所以他們年輕英俊，體格健壯，但他們由於時刻都處於警惕狀態，面部表情不多，也比較拘謹。

第三，唐朝社會的開放，漢族和少數民族，亞洲鄰國及阿拉伯地區人民的往來，下層人民之間特別密切。在這樣環境下的勞動人民，形象塑造得性格開朗，表情活潑，衣著簡單，形式多樣，色彩也最豐富。如牽駝牽馬俑、侍從俑、騎馬射獵俑、樂舞俑、戲弄俑等就是這樣。工匠們在這些藝術形象的塑造上表現了他們高超的技藝和才華。不少唐朝詩人以這些人物作爲描寫的對象，留下了膾炙人口的千古絕唱。社會環境對三彩藝術有強烈的影響，三彩人物形象的塑造都有特定環境作依托，有血有肉，有個性，這是很清楚的。

第三節
神形兼備的動物形象

動物形象的塑造在唐三彩中佔很重要的地位，動物的種類我們在前一節裏已經作了介紹。唐三彩動物藝術上的成就歸納起來，有以下幾個方面：

從衆多的動物雕塑作品觀察，不同種類的動物形象，特徵十分突出，很符合結構學的原理。這些成就是經過多年的實踐和積累而取得的。從這些作品看，工匠們掌握了動物的骨骼結構、肌肉形成的一般形狀，在靜止或運動時肌肉的伸縮規律。他們在塑造動物的形象時並不是盲目或隨意的，首先在外形上比較準確地解決了"象"的問題。對動物處於靜止或動態時的運動機能，各種動作的特殊之點也有相當深刻的了解。在造型藝術上，又具有很高的，眞實描繪動物動態的技巧，處理得相當靈活，不是孤立地靜止地模仿，也不是照貓畫虎，而是有選擇地突出所要表現的東西。例如三彩和陶中牛的形象，工匠們主要地強調了那特別粗壯的脖子，肩膀以及頸下垂着的一大堆鬆弛的厚皮，這種有選擇性的强調，十分突出地表現牛那力大無窮，性格又很溫順，能吃苦耐勞的性格，神氣逼眞。

從許多動物形象的塑造，還可以看出工匠們創作時的激情滿懷，大膽潑辣，乾淨利落的情景。他們在下手的一刹那間就抓住塑造對象的特殊的動態特徵，賦予各種動物以不同的神韻。這也說明唐三彩的工匠們生活的深入和細心。他們對動物的生活習慣非常熟悉，加之藝術技巧的嫻熟，創作起來得心應手。動物的頭部有口、鼻和頭蓋骨三個部分，身軀有胸、腹和臀三個部分，這些部位的劃分有相當正確的比例，各種形象中心掌握得好，輪廓清晰，重心很穩。

動物形象的塑造上，綫條的運用也很成功。這些動物形體都是用直綫和不同弧度的曲綫構成賦予一種生機蓬勃的氣氛。唐三彩的動物，綫條剛勁有力，由許多綫條組合表現出各種動物不同的動作神態，旣清楚又有神氣。特別是各種動物的個性，情調和姿態，工匠們使用綫條來表達，旣靈活又準確。例如三彩中兔子的形象，後部低下，臀部下垂，立身踞坐，身軀略爲收縮，前肢緊貼肚腹，脖子伸直，兩耳豎立，滴溜溜的大圓

眼緊視前方，機敏地警惕着周圍的一切動靜。兔子和所有的動物一樣，如果不是異常緊張，或受到威脅時眼睛裏的眼白很少露出，而三彩中的兔子，直立着身子，滴溜溜的大眼珠只露一點黑眼球，眼白一大片。可以想見，工匠們是如何敏銳地抓住這個氣氛來表現兔子的個性神態，這個神態恰恰是兔子最美，最惹人喜愛的，最活潑的神態。三彩中馬的種類很多，有的鬃毛梳剪整齊，披掛豪華，膘肥體壯，頭上揚，靜立，表現出一種地位高貴，儀表不凡的氣勢。有的馬什麼披掛也沒有，在綫條處理時讓重心下垂，背上端聳起，頭頸低垂，表現出一種悠閑自得，環境寧靜的氣氛。獅子的塑造，體現了綫條運用的純熟技巧。三彩獅子有成年的猛獅，也有天眞的幼獅，以幼獅爲多。獅子的特點是形體厚重結實，身體結構比貓科動物短一些，毛髮向後長在兩肩之間，或在下面向後生長。獅子以兇猛著稱，活動時以動態綫條貫穿整個軀體。工匠們抓住這個特點，在塑造和刻劃的手法上使用了複雜盤屈的綫條來加强獅子跳動的活力，唐三彩的獅子又健壯又豐滿，活潑可愛。有的抓耳，有的搔腮，有的啃爪，人們看了之後不由自己地要伸手去摸摸，一種親切之感油然而生。

工匠們在長期的藝術創作中，培養了自己的審美情趣，有着獨特的美的創作力，其特點是以形表意，借物抒情。他們根據民間對獅子的感受，或者來自古代的神話傳說，或者人們對獅子的精神寄托，從而產生出强烈的崇敬心理，對這種藏在深山老林中兇猛無比，一般人不能接近的野獸進行新的形象創作，賦予獅子以可愛的人情味，三彩獅子大都是幼獅，置猛獸以童稚，把獅子塑造得天眞、善良、健壯、威風，表達人們對獅子不畏邪惡，能驅逐妖怪，保衛家人平安的願望。不但不會吃人，反而是人的朋友。加之雕塑技藝的高超，任何人看到它都會產生一種親切感。它們有生命、有感情、通靈性。從活潑可愛的神情上能找到對自己童年稚趣的回味。得到東方民族特有的對鄉土深厚感情的慰藉，享受到親切而質樸的美。

駱駝、牛、羊、驢、猪、犬的塑造上，選擇與誇張的原則運用很成功。這些動物呆大笨滯，或模樣醜陋，但工匠們把牠們作得健美敦厚，或伶俐天眞，或稚拙可親。主要是工匠們的選擇，剔除了令人討厭的痴呆笨滯部分，誇張了惹人喜愛的部分。例如猪以肥胖醜陋爲特點。如果照猪的模樣，用滚圓的綫條來表現，勢必失去動物形體的節奏感，那就非常醜陋。三彩釉陶的猪却沒有肥得滚圓，在肥胖的背部有清晰的分割綫，結構上出現節奏感，猪就不顯得蠢笨，突出其稚拙的情調，使人們看到牠們，在感情上，不會產生討厭的感覺。小猪的塑造更成功，前額高起，身體比較短，渾身有動的感覺，突出了小猪伶俐天眞的神情。駱駝在三彩中是給人印象最深的動物之一，身體結構有許多顯著的特點，長腿凹胸，綫條起伏，後部極小，眼睛和嘴的角度與其他動物均不一樣。眼睛細，生得很寬，這個特點使它們的性格表現出特別溫順，它沒有獅子、老虎的兇猛，確有在沙漠中負重跋涉的耐力。工匠們對這些特點有深刻的了解，對駱駝的塑造既有剔除，又有誇張，做到結構分明，恰如其分，看到三彩中的許多駱駝形象既有優美的感受，又有許多聯想。在唐代，駱駝和社會生活關係很密切，它是重要的交通工具，也是與外域各個地區和國家在貿易、政治、文化交往的輸血管，被譽爲沙漠之舟。在唐朝，無論首都長安，還是西域和中國近鄰的友好之邦，都用駱駝作重要交通工具，唐三彩中的駱駝俑，形象地再現了絲綢之路上的繁忙景象，牠們馱負卷帛、絲綢和其他名產寶貨冉冉西行，或載着西方的貨物東來。豐富了各地區人民的生活。

在各種動物俑的形象中，塑造得最成功的是馬的形象。馬在唐代社會生活中有突出的地位，在保衛祖國的邊防要塞，與敵人戰鬥的沙場，宮廷的禮儀活動，顯貴們的游樂出行，民間的生產勞動，繁忙的商業貿易，這一切都離不開馬，以出駿馬著名的西域地區，不斷地向中原獻良馬。唐太宗就非常喜歡馬，例如對骨利幹遣使朝貢，獻上的百匹良種馬，他親自仔細觀察，從中挑選優秀駿馬，根據特點各爲命名。他有一套評價良馬的標準，文獻是這樣記載的："貞觀二十一年八月十七日，骨利幹遣使朝貢，獻良馬百匹，其中十匹尤駿，太宗奇之，各爲製名，號爲十驥，其一曰騰雲白，二曰皎雪驄，三曰凝露白，四曰元光驄、五曰决波騎，六曰飛霞驃，七曰發電赤，八曰流金弧，九曰翔麟紫，十曰奔虹赤。"唐太宗是這樣來描寫這些寶馬的："上乃叙其事曰：骨利幹獻馬十匹，特異常倫，觀其骨大叢粗，鬣高意闊，眼如懸鏡，頭若側塼，腿像鹿而差

圓，頸比鳳而增細，後橋之下，促骨起而成峯，側鞹之間，長筋密而如瓣，耳根鐵勒，杉木難方，尾本高麗，掘博非擬，腹平膁小，自勁驅馳之方，鼻大喘疏，不乏往來之氣，殊毛共櫪，狀花蕊之交林，異色同羣，似雲霞之閒彩，仰輪烏而競逐，順緒而爭追，噴沫則千里飛紅，流汗則三條振血，塵不及起，影不暇生，顧見彎弓，逾勁羽而先及，遙瞻伏獸，佔人目而前知，骨法異而應圖，工藝奇而緣象，方馳大宛，因其駕蹇者歟。"⑯由於統治者的提倡，唐代養馬業很發達。開元十三年張說任隴右羣牧使，他說到麟德中四十年間養馬達七十萬六千匹，置八使以董之，設四十八監以掌之，跨隴右、金城、平涼、天水四郡之地，幅員千里，猶爲隘狹，更析入監，佈於河曲，豐曠之野，乃能容之⑰。

唐玄宗李隆基擇西域、大宛等地獻來的良馬和中原駿馬，令畫師摹寫⑱。在他的御廐裏蓄良馬多至四十多萬匹⑲。《明皇雜錄》、《唐書·禮樂志》等文獻記載不少唐玄宗讓人在宮中訓馬的軼事。例如唐玄宗嘗命教舞馬百蹄，分爲左右，各有節目，爲某寵，某家驕，時塞外亦有善馬來貢者，上俾之教司，無不曲盡其妙，因命衣以文綉、絡川金銀，飾以鬃鬣，間雜珠玉，其曲謂之'傾杯樂'者數十回。唐代詩歌中讚頌馬或畫馬的內容也很多，杜甫在《韋諷錄事宅觀曹將軍畫馬圖》中寫道："國初已來畫鞍馬，神妙獨數江都王。將軍得名三十載，人間又見眞乘黃。""今之新圖有二馬，復令識者久嘆嗟。此皆騎戰一敵萬，縞素漠漠開風沙""可憐九馬爭神駿，顧視清高氣深穩。借問苦心愛者誰，後有韋諷前支遁。憶昔巡幸新豐宮，翠華拂天來向東。騰驤磊落三萬匹，皆與此圖筋骨同。"（見《唐詩三百首》卷二，十六頁，中華書局，1981年版）。他在《丹青引——贈曹將軍霸》中寫道："先帝天馬玉花驄，畫工如山貌不同。是日牽來赤墀下，迥立閶闔生長風。詔謂將軍拂絹素，意匠慘澹經營中。斯須九重眞龍出，一洗萬古凡馬空。"（《唐詩三百首》卷二，十九頁）。唐朝畫家很多，以善畫馬的人不少，社會上對畫馬的品評要求很高，像杜甫詩中所說的曹霸，他的畫馬技藝受到杜甫的好評，杜甫稱讚他"將軍畫善蓋有神"。唐朝另一著名畫家韓幹也是以畫馬著名，他的作品一直受到極高的評價，然而，就像這樣的畫家，他的技藝確受到杜甫的批評，杜甫批評說："幹惟畫肉不畫骨，忍受驊騮氣凋喪。"正是由於這些社會原因，馬的形象在唐朝各種藝術中佔有突出的地位。

唐三彩雕塑中馬的形象之多別的朝代是不能和它相比的。三彩馬突出了馬的健美，骨肉婷匀，綫條流暢，神定氣足。工匠們抓住了馬的精神，用內在的勁而發外在的形。有的騰空奔馳，有的緩步徐行，有的昂首嘶鳴，有的低頭啃蹄，有的引頸向天，有的靜立凝視，有的回首觀望，有的張嘴欲飲，有的翹唇調情，有的追逐戲耍，各種形象都給人以親切如生的感受。

唐三彩中馬的形象與其他動物相比，有一個顯著不同的特點，就是這些馬有一種巨大的超自然的威力。工匠們在塑造牠們時，把牠們放在最高貴的等級上，這與唐朝的社會環境有密切關係。唐朝皇帝最重視馬，"斯須九重眞龍出"，牠比龍還更能作爲皇帝的象徵，時代的象徵，工匠們把馬的形象和精神昇華爲王朝和盛世精神的體現。馬與封建社會鼎盛環境相諧和，時代的壯闊在三彩釉陶馬的點化下轉爲唐王朝至高無上，超乎一切的神威。馬在這個時代裏得到靈魂。三彩馬塑造的成功，讓人感到從形體、骨骼、肌肉質感裏噴發欲出的活力，這種活力幾乎無法控制。然而各種綫條構成馬的軀體又表現出一種嵌製性很強的外力。馬身上這兩種力量的衝突就是一種超自然的震撼，牠比眞馬更神駿，更威武。表現了封建時代雕塑藝術的成熟，三彩馬無疑是時代的頌歌。

⑯《唐會要》卷七十二，叢書集成本第12册1302頁。
⑰《唐會要》卷七十二。
⑱朱景玄：《唐朝名畫錄》21《美術叢書》第五輯。
⑲張彥遠：《歷史名畫記》卷九，16頁。

第四節
色彩運用的成功

色彩的運用在工藝美術發展過程中是非常重要的。在一定的歷史時期，一定的地理環境裏生活的人們，對色彩都有特殊的愛好，就是說人們對色彩的愛好有某種傾向性。唐三彩以絢麗多彩聞名於世，工匠們特別追求色彩的運用，使它與造型藝術和其他裝飾手段相配合，破除了兩漢以來單一的釉色風格，力求在色彩上不受拘束，不斷變化更新，所謂三彩就是多彩的意思。唐三彩成色的基本成分是三種，銅元素呈現綠色，鐵元素呈現黃色，鈷元素是藍色。就是這三種基本色彩巧妙搭配，有機結合，互相浸潤、流淌，各種色彩結合在一起組織成彩色繽紛的畫面。從唐墓出土唐三彩作品的情況也可看出三彩存在有一定的地區差異。潼關以東地區似乎彩色濃艷一些，表現的氣氛比較熱烈，黃、褐、赭的成分較多，潼關以西，即以西安為中心的地區出土的三彩色彩要淡雅一些，似乎藍、綠、白的成分要多一些。然而也不是絕對的劃分得很清楚，只是有限接觸中的一些感覺，今後隨着三彩窰址發掘工作的深入開展，就會更清楚。但他們的共同的特點都是多彩主義。用色彩去打扮作品，美化作品，用色彩去表現人們的愛和情思，從而吸引消費者，提高人們的興致。用色彩去表現使用者的社會地位、權勢和財富，用以殉葬來寄托人們的哀思。唐代釉陶反映出唐人的衣、食、住、行各個領域所受到色彩的影響，在色彩上的成功，使它產生出無窮的魅力。

三彩釉陶色彩的成功之點，在於能根據塑造對象的不同而配色，如鎮墓俑形象上有強烈的神秘感，所用的色彩却不受形象的限制。青年婦女的形象一般比較素雅，奴僕形象多是單色，貴婦形象比較花俏。動物形象中獅子、駱駝、馬的形象色彩變化很大，而牛、驢、羊等多用單色，也沒有多大變化。在整個唐朝三彩釉陶的發展時期不同，色彩運用也不相同，例如鎮墓俑，早期作品，人面獸身，形象文靜英俊，色彩比較素淨淡雅，配色不多，多用淡黃、淡綠，作彩的範圍也很小。盛唐時期造型複雜神秘，彩色也既濃烈又有躍動感，頭部施硃紅色，胸部肌肉發達，綫條挺拔，主要顏色用赭紅、鮮紅、淺黃、黑色、淡綠，講究鮮艷濃烈。在作彩時把斑塊大而密的地方用鮮紅、赭紅、黑色、黃色。周圍斑塊小而又比較疏朗的地方用淡綠、淺黃。下身部分及後肢則全用赭紅、醬褐，兩翅顏色以赭紅為主，以外還用白色、淺綠、淺藍。這樣安排有一個烘托作用，使鎮墓獸的裝飾氣氛更為神秘熱烈，加之形象塑造上的躍動之感，使整個造型有如一團火焰那樣熾熱。

三彩釉陶色彩層次清晰也是一個突出之點。例如有的鎮墓俑胸肌是濃綠色與醬褐色，間以白色斑點，腹部是較濃的赭紅，間以白色、淺黃、綠色斑點烘托，前肢為淺黃色，後背及後肢為赭紅，肩部的翅膀外側是墨綠色，背面是紅色，頭部為硃紅色，蹄下的岩石很素淨，一般不作色。由下而上，越來越濃，到腹部、翅羽像躍動的烈火，到胸部以上則深沉，到面部則陰暗。這樣的色彩安排把鎮墓獸的猙獰，神怪烘托得淋漓盡致，使人感到墓中的亡靈，有他保護，是平安的。這些青面獠牙的魌頭隨時都可一躍而起，驅趕一切敢於來犯的妖邪。

由於三彩的釉是鉛釉，和鉛玻璃一樣很明亮，這是唐三彩藝術上光和色的結合，使它要表現的物象特別奪目。這是中國的陶瓷藝術上一個創新，擴大了陶瓷藝術的表現領域和深度。猛一看覺得三彩作品是奇異的，其實也是自然的光亮和色彩把平凡的生活用具（如瓶、罐、盤、碗、杯、樽），常見的人物形象（尤其英俊的少年男子和窈窕的女子）以及各種動物形象表現得無比美妙，給人們提供了更豐富的美的享受。唐三彩的明亮光綫和絢麗的色彩，使作品充滿了陽光感。給人的感覺格外生動、華美。把陶瓷藝術提高到一個前所未有的新階段，唐代陶瓷生產在我國陶瓷史上之所以被評為初步繁榮的階段，唐三彩的成就起了相當大的作用，它也最能代表唐人的藝術氣質和創作上的魄力。眞是一束絢麗無比的鮮花，為唐代陶瓷百花園增色。

第十一章

唐三彩的外傳和影響

唐朝的文化藝術是中國封建文化藝術的高峯，也是中世紀世界文化藝術的高峯。三彩釉陶是這些文化藝術羣中出色而富有魅力的藝術瑰寶，它博得了當時社會各階層的喜愛，也得到周圍鄰國的喜愛。許多國家和地區的人士到中國總要買幾件這種光彩奪目的藝術品或生活用品回去作紀念，例如日本正倉院裏保存下來的許多唐朝的寶物就是那個時候帶回去的，是那時中日兩國友好往來的見證。唐三彩很普遍地在周圍鄰國中發現，在這一章裏我們將介紹唐三彩的外傳和對周圍鄰國工藝的影響。

西域各國，由於漢代"絲路"開拓以來，與中國關係密切，中國的絲綢、布帛、陶瓷器等寶貨源源不斷地運去，中東乃至歐洲的貨物也由這條路東來。大約在東漢時期，中國南部開辟了以廣東等地爲起點的海上絲綢之路，日本三上次男教授稱爲"陶瓷之路"。晉朝的法顯高僧去印度取經時走的是西域這條路，返回時則取道南海之路，南朝的法勇也是這樣。唐朝這兩條道路更加繁榮。陸路運輸主要靠駱駝、馬、驢等牲畜和車。路途遙遠，氣候惡劣，中國和中亞之間有不少綫衝國和廣闊無邊的不毛之地，强盜、猛獸出沒，玄奘在《大唐西域》裏所說，滚滚飛沙像黃龍一樣拔地而起，呼嘯着在沙海裏奔馳，人畜都經常死亡。運送陶瓷等貨物困難程度可想而知。隨着東西方經濟交往的發展，在路途中綠洲上出現了許多小村鎮，爲過路客商們服務。南方的海上交通用船，裝貨量大，比較平穩，但有風浪之險，隨着航海術的提高，其重要性逐漸超過陸路。唐朝的廣州、明州、揚州、泉州等都是重要的出海港口，也是陶瓷輸出的重要港口。著名的商人蘇來蔓就是波斯灣港口城市席拉夫人。他在公元851年（大中五年）寫的關於中國的航海記中提到："中國有一種陶器，儘管是陶器，但具有玻璃般的細膩和水一般的明澈"。伊本·考爾達貝（卒於公元921年）在他的著作《道程記》中提到中國港口輸出陶器和瓷器的一些情況。

在底格裏斯河與幼發拉底河兩河流域的國家伊拉克，在阿巴斯王朝時期定都庫法，公元762年改定巴格達爲都城，到哈倫阿·拉西德（公元786—809年）達到鼎盛時期，遷都到薩馬拉，以後在公元892年又遷回巴格達。在薩馬拉遺址羣的宮殿遺址中，從鄰接雅克薩克宮殿的倉庫中出土了白瓷、青瓷和三彩作品。有三彩釉陶盆，盤一類作品，單色釉的低温釉陶有帶蓋壺一類器物的碎片。說明唐三彩可能與當時的白瓷、青瓷一起運來的。陶瓷手工業作坊組織生產不是單一的，如河南鞏縣三彩窑址調查中發現，作坊範圍相當廣，既生產三彩，也生產白瓷和青瓷，在河北內丘、臨城唐代窯址裏也是以白瓷爲主，也生產青瓷、黑瓷和三彩。商人們向外運輸瓷器採購貨物品種就會更多，所以雅克薩克宮殿倉庫遺址中出土的陶瓷品種的豐富和中國國內陶瓷手工作坊的生產和陶瓷外貿的情况一致。與薩馬拉城同時代的人雅克希滋記述他見到許多中國陶瓷，其中有"有斑紋的中國陶器"非常可能就是指唐三彩。

福斯塔特是我們熟悉的埃及的古京，在今天埃及首都開羅的南郊，距離中國一萬五千多公裏。公元642年建成。法蒂瑪時代被十字軍夷爲廢墟。豐富的古代文物吸引着各國的考古工作者。這裏發掘出數以萬計的各種中國瓷器和陶器碎片。其中唐三彩碎片不少。意大利法安扎陶瓷博物館收藏着唐三彩的陶盤和鳳頭壺的殘片，據傳說是福斯塔特出土的，如果情況屬實，說明唐三彩輸入埃及的時間是很早的事了。

福斯塔特出土了許多由中國運法的唐三彩陶器碎片，同時也發現許多埃及生產的中國陶瓷的仿製品。三上次男教授在《陶瓷之路》一書中指出："在埃及生產的陶器中，大約百分之七十至八十是中國陶瓷的仿製品。當輸入中國陶瓷時，很快就在同一時期裏作出這種仿製品來。"在輸入三彩陶器的九至十世紀，模仿三彩陶器而生產出多彩彩紋陶器，當輸入白瓷時，就仿製了白釉陶器，輸入越窯青瓷時，就模仿製出了黃褐釉陶器。

我國西北邊的陸路聯結的國家和地區相當多。三彩釉陶和絲綢等寶貨一起，由商隊用駱駝、牛車、馬車、驢馱等方式，沿絲綢之路運到波斯及中亞、西亞廣大地區。據記載，公元751年（天寶十年）唐朝軍隊在怛羅斯敗於阿拉伯軍隊，很多人被俘，其中有一些技術人員被帶到庫法。在戰鬥中，阿拉伯人還獲得了許多施有彩色和金子的容器，絲綢等戰利品。彩色容器恐怕就是唐三彩陶器，因爲這個時期正是唐三彩生產的興盛時期。公元820—873年的達希爾王朝，公元874—999年的薩馬尼王朝，出現了豐富多彩的"撒馬爾罕陶器"。在八世紀末至九世紀初，呼拉珊總督向巴格達國王進獻了精美的中國陶器二十

件，一般陶器二千件。這些陶器由陸路運來，可能裏面有鉛釉陶器——唐三彩，這個時期唐三彩的生產並未衰落。

伊朗的累伊，是一個著名的古代文化遺址，不少的考古學家訪問過這裏，在這個文化遺址裏曾發現過唐三彩生活用具的實物殘片。

尼夏普爾是東西方交通要衝，是呼拉珊經濟文化的中心，達希爾王朝、沙法維王朝都以它爲首都。這裏的遺址裏有許多美麗的三彩式陶器，同時出土的還有唐代白瓷、長沙窯的釉下彩瓷器和越窯青瓷。除了唐三彩的生活用具銷售到這些地區，或者由兩國間的使臣，經濟、文化的使者帶到這些地區以外，工藝技術也影響到這些地區。唐三彩美麗的彩色引起當地製陶者的模仿。在唐三彩的影響下出現了波斯三彩，波斯三彩又稱伊斯蘭三彩。這些釉陶製品在中亞、西亞的許多地區都有發現。有些作品的形製，相互之間也有影響。例如伊朗地區十至十一世紀生產的琉璃器和中國唐三彩的器形非常相似。有一點必須說明，雖然波斯三彩基本上采用中國唐朝的式樣，與中國唐三彩有許多相似之處，但仔細觀察並不是原封不動地照搬，而是把中國陶瓷工藝和本地區的傳統陶瓷工藝有機地結合起來，有所發展，所以仿製品有明顯的波斯工藝的特點，不僅在波斯，在美索不達米亞及整個中東地區都是這樣①。

朝鮮是我國的近鄰。漢朝以來兩國關係就十分密切。經濟文化上的交往一直很頻繁。在文化、工藝等方面朝鮮受中國的影響很深。早在高句麗時代，中國的《五經》、《前四史》和《文選》等典籍已經傳入朝鮮，朝鮮的留學生在中國的長安學習文化、政治、工藝、宗教一直沒有斷過。中國的工藝品大量輸送到朝鮮。漢代的陶器在朝鮮就有發現，估計在三、四世紀的江原道原城郡法泉裏石槨墓中就出土了三國至兩晋時期的越州窯青瓷羊形器。百濟政權經常同南朝往來。第二代首都忠清南道公州發現的武寧王陵，出土了許多珍貴的文物，青瓷就有南朝時期的越窯青瓷燈碗，四耳壺，六耳壺等。在新羅首都慶州，古新羅時代的墳墓出土了越窯青瓷小壺。

公元660年新羅政權聯合唐朝軍隊滅亡了百濟政權，公元668年（即唐總章元年）大破高句麗，在公元676年建立了統一的新羅王朝，定都慶州（稱金城），將國土分爲九州。直到九世紀末開始分裂，出現了朝鮮歷史上的三國時代，即後百濟、後高麗和新羅本土。以後，在開城的王建又統一全國，定國號爲高麗。在這期間唐期和朝鮮貿易往來頻繁，盛唐時期的陶瓷大量輸入朝鮮。

在朝鮮慶州市新羅聖德王陵南面的朝陽洞野山麓出土了一件石函，內有一件三彩，是藍彩三足鍑，白色胎土，藍彩極美②。唐三彩工藝對朝鮮製陶工藝有明顯的影響。受唐三彩的影響，朝鮮也發展起來彩釉陶器生產，稱爲"新羅三彩"。新羅三彩的品種主要是生活用具，如有罐、鍑一類作品，有的與唐三彩十分接近。

日本和中國是一衣帶水之邦，兩國人民和政府之間的往來歷史很悠久。漢代以來兩國關係密切起來。日本的飛鳥、白鳳、奈良、平安時代相當於中國的南北朝至宋（公元552－1185年）。日本的"遣唐使"在公元607年就來到隋朝。使者是大禮小野妹子。在隋朝時期日本三次派遣使臣來到中國，並帶來大批留學生。唐朝建立以後，社會的繁榮興旺，文化的昌盛，對日本有更大的吸引力。日本政府和民間人士不斷地來到中國。政府之間的聯繫仍然以派遣唐使官員的方式進行。據日本史書記載，在唐朝時期，日本政府共派遣唐使達十九次之多。其中有六次是爲迎接日本政府的遣唐使官員回國，這些人就稱爲"迎入唐使"，或"送客唐使"。公元630－894年正式派遣的遣唐使前後凡十三次。唐中宗至唐玄宗時代，日本四次派使臣來唐，規律浩大，情景最爲壯觀。

日本的遣唐使，除有政府之間聯繫的政治使命以外，還有意識地來觀摩、攝取唐朝的文化，遣唐使的人選都是通達經史，文藝的優秀之士，使團的人員，留學生中包括不少精通各種文化、藝術、工藝的專門人才，人數很多，有時一次多達幾百人。他們來到中國，與唐朝社會各個階層有廣泛的接觸，對增進兩國的了解，促進文化、工藝、思想的交流起了很好的作用。唐朝很多優秀的工藝技術影響日本，其中有一部分可能就是由他們中的一些人帶回到日本的。

日本製陶的歷史非常悠久。古墳時代的土師器和須惠器一直延續到平安時代，中國的製陶技術可能在南朝時期就對日本發生過影響。根據日本古代文獻的記載，中國的製陶工匠、縫衣匠早就到了日本。他們技藝的傳播和交流是可以影響

①三上次男：《陶瓷之路》。
②岡奇敬：《唐五代陶瓷器的外銷》日本小學館《世界陶瓷全集》11《隋唐篇》1976年版。

到日本人民的生產和生活的。在近來日本的考古發掘中，逐漸得到證實。一些具有我國南方風格的陶器，如鐘形器，五聯罐，盤口壺和類似虎子的形狀的陶器，在日本中部各地的古墳墓中發掘出來。排列在這些古墳墓中的埴輪陶俑裏，戴帽着袴褶衣服的男俑，梳橫髻，服長裙的女俑，與中國南朝墓葬中出土的俑很相似，它們之間一定存在着技藝的交流和影响。

近年來，在本州伊賀石山古墳中出土了刻劃出中國木結構建築中特有的"斗子蜀柱"的埴輪陶屋，也表明兩國建築藝術的交流。

日本奈良縣立橿原考古學研究所在奈良平原龍田川斑鳩町3號墓發現一件綠釉滴足圓硯，台體很小，通高（連蓋）5.2厘米，硯身最大直徑為6.75厘米。係手工成型，施玻璃質鉛釉，硯台的台面及外壁面施白釉，釉質比較細，釉層較薄也比較均勻。硯身下部、足和蓋部分施綠釉，釉層厚薄不一，有剝釉的現象。這個硯台從工藝角度和多足硯發展的規律分析，是公元七世紀初期至中期的產品，即是初唐時期的產品，相當於日本的飛鳥時代。過去在日本發現的中國釉陶大都是三彩釉陶成熟時期的產品，即公元七世紀末至八世紀的作品。日本奈良平原龍田川斑鳩町3號墓出土的釉陶硯台說明中國釉陶傳入日本時代可以提早到七世紀前半期。就唐代釉陶的發展來說，它是唐三彩的前身，精湛的三彩工藝就是在這種單色釉陶器的基礎上發展而來的。

在法隆寺獻納寶物中有一件越窰青瓷四耳壺，下面墨書"佛高九寸"，壺內放有香料丁子六袋。該壺的生產時代應該是南朝晚期至初唐時期，在浙江、江蘇一帶南朝墓中出土的盤口壺很多與之相似。在福建一帶初唐墓中有與之相似的造型。福建莆田1978年秋季在城郊發掘的有"上元三年"紀年磚墓，時代是唐高宗李治時期，上元三年即公元676年，該墓出土一件青瓷盤口四耳壺和日本法隆寺獻納寶物中的青瓷一樣③。在日本各地，尤其在九州、京都、奈良等地日本考古工作者發現許多來自中國的陶瓷製品，使我們更加清楚地了解到中日兩國頻繁的使節往返，規模日益擴大的經濟、文化交流，唐三彩就是在這樣的社會背景下運到日本的。

日本玄海灘的絕島，冲之島是日本考古工作者從事科學考察很活躍的地方。在島的半腰，有四世紀末至九世紀的祭祀遺址。1954年從七號岩蔭遺址出土了四片三彩陶器碎片。1960年10月又從五號岩蔭遺址發現十八片，經過拼對發現兩次發現的是同一件器物。非常湊巧，將兩個地方出土的碎片拼對出一件三彩貼花長頸瓶。在日本東京國立博物館收藏着有同類器物，在山西省太原市金勝村三號唐墓中也出土這樣的長頸瓶，它們都是盛唐時代的產物。

在奈良的平城京遺址，日本考古工作者發現了盛唐時期由中國輸入的枕、瓶、鍑、盤等類作品的殘片。在奈良市大安的金堂與講堂之間的燒土層，出土有三彩釉陶器，攪胎陶枕。與中國三彩同時出土的有日本生產的奈良三彩、綠釉陶器、土師器、須惠器等。中國唐朝三彩陶枕是小盒狀，長14.5厘米，寬10厘米，高7.8厘米。枕上用陰刻或模印的唐草紋、飛鳥紋。據統計唐三彩的陶器前後共發現三十多件。這樣大量的出現在中國境內古代文化遺址裏也是不多見的。

據日本文獻《續日本記》記載，日本大安寺的道源法師在長安二年（公元702年）與粟田眞人等隨同第七次遣唐使入唐，開元六年（公元718年）返回日本，他回到日本仿照唐朝都城長安西明寺的規模而建造大安寺。大安寺的講堂於公元911年（後梁朝化元年）燒毀。在這些文化遺址中也出土有唐三彩的碎片。

1968年從奈良縣橿原市安部寺址北邊西走廊發現了唐三彩獸足鍑的碎片。

在日本發現的唐三彩釉陶作品都是生活用具，沒有俑類形象出土，這和亞洲中國其他的鄰國一樣，當時人們採購中國的唐三彩都是生活用具，因為它精美實用，又便於携帶或運輸。日本貴族用三彩陶俑殉葬的現象尚未發現。

唐三彩在日本深受喜愛，很快地興起了模仿製作唐三彩的日本釉陶工藝。在日本出現了"奈良三彩"，以前稱為"正倉院三彩"。在正倉院的珍貴文物中有《造佛所作物帳》，裏面有自公元733年所進行的關於營造興福寺西金堂的記錄。作為研究日本陶瓷發展的重要資料，裏面有關於釉陶配方的資料，作物帳裏列有肩野（大阪府交野市）土、山口柴薪、黑鉛、綠青、赤土、白石等。日本學者指出，利用這些材料就可以燒出綠釉、黃釉、褐釉和三彩釉陶。這樣的資料是非常寶貴的，因為中國是發明三彩的國家，在中國，三彩釉陶和陶塑藝術品留存是如此之多，窰址、作坊遺跡發現不只一處，但關於三彩釉陶原料配

③福建省博物館：《福建莆田唐墓》《考古》1984年4期378頁圖二，1，圖三，1。

方的工藝資料至今確一個字都沒有發現。在日本却有公元八世紀的原始材料。日本的這個發現，對唐三彩工藝的研究是十分重要的。《續日本記》記載：道慈"法師尤妙工巧，構作形製，皆遵其規模，所有匠手，無不嘆服"。這說明道慈法師是很聰明智慧的，他在中國學習期間學習佛法，同時也學會了寺院營造工藝和生活用品包括釉陶工藝在內的製作。日本三彩的興起很有可能就是像道慈這樣的高僧把唐三彩製作工藝帶回日本之後興起來的。大致在奈良三彩興起的時期，同時也生產綠釉陶器。這也與中國陶瓷作坊組織生產的情形一樣。有三彩也有單色釉陶，其中以綠釉陶器生產的時間最長，日本也是這樣。奈良三彩到平安時期初期就衰落了，而綠釉陶器在畿內一帶發現二十多處窰址。這些綠釉陶器和唐代越窰青瓷有相似之處。這是中國北方的唐三彩、南方的越窰青瓷和奈良三彩、綠釉陶器關係密切的表現。福岡縣太宰府町通古賀，觀世音寺發現的唐越窑三足鍑，這是唐三彩中常見的器形，青瓷中只有湖南長沙地區的唐墓中有發現，其他地方尚未發現，這是很寶貴的。日本奈良時期的須惠器中也有與之相似的三足鍑，也說明南方青瓷工藝、北方的三彩工藝和日本須惠器之間的聯繫。越窑青瓷歷史悠久，社會影響很大。青瓷三足鍑和三彩三足鍑的相似，說明中國南北陶瓷工藝的互相影響。日本陶器中這類作品的生產說明它與中國南北方製陶工藝都有聯係，因爲南方出此器形時代可能早一些。但用白色粘土作胎，以鉛作配釉的熔劑，以銅、鐵、鈷作呈色劑則是北方所獨有的。奈良三彩的燒製成功，是中日友好關係的一曲頌歌，是中日製陶工藝技術交流源遠流長的生動證明。

在東南亞廣大地區，由於和中國是近鄰，唐代的越窰青瓷、邢白窰瓷、青瓷釉下彩的長沙窰瓷器和唐三彩釉陶輸出到這些地區數量不少。

在印度尼西亞的古代文化遺址裏，越窰青瓷和三彩釉陶同時出土。

南亞地區在印度、巴基斯坦、斯里蘭卡、阿富汗等國家都不斷地發現中國陶瓷。不過南亞地區發現中國陶瓷最豐富的國家要算斯里蘭卡。斯里蘭卡是位於印度南端印度洋上一個島國，隔保克海峽和印度相望。1987年6月至7月筆者率領文化部學術代表團訪問該國，考察他們的考古、文物保護和學術研究的情況，鑒定該國從本世紀二十年代至今，在考古工作中發現的中國陶瓷。當我們親眼看到斯里蘭卡各地出土的中國陶瓷數量之多，質量之佳，延續時間之長，眞是驚嘆不已。這些陶瓷反映了中國和斯里蘭卡友好關係的悠久歷史，反映出兩國在各個時期經濟文化的密切聯繫，尤其發現的釉陶製品，質量之精，只有西安地區大貴族的墓葬中出土的三彩釉陶才可以和它相比。

在斯里蘭卡西部古城阿努拉達普拉博物館展出了從本世紀從賈夫納（Jaffna）地區文化遺址出土的青瓷作品。例如青瓷四耳罐，從其橫安四耳，粗糙的胎體，淺綠色，開冰片的玻璃質釉層，下腹和底部露胎來分析，它應該是公元七世紀中國南方的產品。還有一件六耳罐，高達45厘米，只在口沿部分施釉，釉層青中泛黃，開片，釉層和胎體密合不好，許多地方都有剝落釉現象，這件作品也是七世紀中國南方的產品。

斯里蘭卡著名的古代港口城市曼泰地區，長期以來一直在進行考古發掘。斯里蘭卡文化三角委員會設在科倫坡的一個工作站，那裏收藏着數以千計的中國陶瓷標本。質量最好的瓷器是越窰青瓷、長沙銅官窰的釉下彩瓷器。還有廣東地區的青瓷，以及其他沿海地區的粗糙青瓷。白瓷作品有邢窰白瓷、鞏縣窰白瓷，河北曲陽窰的白瓷。

在曼泰、阿努拉達普拉等地區發現鞏縣窰白瓷的同時，發現了高質量的低溫釉陶作品。也就是屬於三彩釉陶中的綠釉陶器的碎片，白釉綠彩器物的碎片。這些三彩釉陶胎體相當的細，顏色白中泛黃，釉色瑩潤明亮。其中綠彩在釉層中可以分出深淺不同的層次，具有很高的藝術水平。這些釉陶作品可以和乾陵陪葬墓，即永泰公主墓出土的綠釉陶器媲美。在曼泰地區還出土有攪胎的釉陶作品，係一個小罐之頸部至肩部這個部位的殘片。據目前所知，攪胎作品在中國以外的地區發現還是極少的。

由於沒有發現斯里蘭卡生產的釉陶製品，還看不出中國釉陶對該國製陶工藝的影響。

斯里蘭卡地處印度洋重要交通綫上，是東西方交通樞紐。東方的中國、東南亞國家和西邊的中近東、非洲、歐洲的經濟文化交流必經之地。在斯里蘭卡各地考古遺址中，除了中國陶瓷之外伊斯蘭陶器數量很大。對該國生活用具同樣有重要意義。斯里蘭卡生產一種上釉的板瓦，其形狀

和前後上瓦釘的作法和中國唐代板瓦相似。在公元7－10世紀的時候，用琉璃構件來修房子，可能只有中國有，如果是這樣的話，斯里蘭卡的琉璃瓦肯定是受中國的影響。斯里蘭卡的學者分析板瓦之後，認爲該國板瓦釉的原料應該是從中國運去的，然而在我們看來，釉的顏色確實與伊斯蘭釉陶釉的的顏色一樣，說明這項工藝既受中國的影響，也受伊斯蘭陶藝的影響。

第十二章

渤海的琉璃和宋代的釉陶工藝

唐朝天寶年間發生安史之亂，標誌着唐王朝由鼎盛走向衰落的開始。一直到晚唐時期，即公元九世紀中葉，統治階級的腐敗造成社會矛盾加劇，戰亂和災禍不斷發生。農民起義對貴族官吏是致命的打擊，富豪的財產被沒收，勢力被摧毁，"富家皆跣而驅"①。這個時期墓葬裏出土唐三彩比盛唐時期少得多了，可見三彩釉陶的生產隨社會動蕩而衰落，但沒有停止，生產工藝也沒有失傳。

就在唐王朝最强盛的時候，東北地區出現渤海政權。從開元元年（公元713年）唐玄宗封粟末部首領大祚榮爲渤海郡王開始，到公元926年滅亡，經歷了兩個多世紀。在這漫長的歷史時期，渤海王國經濟、文化、手工工藝得到很大的發展，陶瓷手工業，特別釉陶工藝相當突出，與唐三彩釉陶工藝關係很密切。

宋王朝建立後，在北方地區社會相對穩定的情况下，三彩陶器和單色釉陶器又在社會上繁榮起來。考古工作者在墓葬、文化遺址中屢有發現，釉陶的工藝和藝術成就相當可觀，有明顯的時代特點，但是無論是渤海資料，還是宋朝的釉陶資料都比較分散，不像唐三彩那樣集中。加之，宋代是我國藝術瓷器突出發展的時期，相比之下釉陶就不那麼引人注意了。在這一章裏，我們將就渤海琉璃和宋代釉陶工藝所能見到的資料，盡可能地加以介紹，以供研究陶瓷史和釉陶藝術的人們參考。

第一節 渤海琉璃

在唐朝邊疆各族建立的政權中，東北地區的渤海政權，疆域很大，歷史十分悠久。與唐的關係密切。在它的領域內各種手工業的製作風格和藝術情趣，與唐人最密切，最接近，發展也最早。就以釉陶工藝，即琉璃工藝來說，是其他任何邊疆民族生活區域所不能相比的。遼、西夏控制範圍裏，也生產數量相當大的釉陶、三彩或琉璃建築構件，但在時代上比渤海王朝要晚得多，工藝水平也比不上。

渤海王朝的建立者，是居住在松花江（當時稱爲粟末水）和黑龍江（當時稱爲黑水）。他們的先輩依山負水，羣聚而居。已經有了農業，用耦耕法耕田，種植粟麥、穄等北方耐寒耐旱的農作物。家畜飼養業有一定規模，猪的飼養比較普遍。人們的衣著很多是用堅實耐用的猪皮柔製的。有一定的狩獵業。與這種經濟形態相適應的是房屋住宅，比較固定，有村落，蓋房是半地下，掘地爲穴，在巢穴上蓋木架，用柴草和泥土蓋頂。今天北方一些農村還用此法作屋頂。

渤海人和高麗人關係很密切。因爲靺鞨人的組成相當複雜，其部落可分幾十個部，其中在地理位置上居於最南部的粟末部那些人服屬於高麗，高麗滅亡，當中一部分人徙居營州，公元696年，即武則天萬歲通天元年，契丹人反唐，粟末部在首領率領下東走，首領乞乞仲象的兒子大祚榮率衆打敗唐軍，這裏就包括高麗人。在松花江畔的東牟山築城，建立政權，首領大祚榮稱震國王，開元元年唐玄宗封大祚榮爲渤海郡王。從此，這個政權就是歷史上的渤海。其勢力不斷擴大，控制的領土範圍很廣大，以牡丹江東邊的上京龍泉府，即今黑龍江省寧安東京城爲都城。渤海文化藝術中，有大量的高句麗的內容，但與唐人關係更密切，渤海政權年年都派使節到唐朝，他們愛慕唐人繁榮的文化藝術和先進的生產技術，不斷地進行交流，學習，從中吸取豐富的營養。它的政權組織形式，中央設政堂、宣詔、中台三省和中正台，有寺、監、院、局等機構都是學習唐人政權而建立的。

渤海社會經濟種類很多，各個地區都有所不同。西部和南部以農業比較發達。東部是心唐地

①《新唐書》卷221下《黃巢傳》。

區，農業和畜牧漁獵相結合，比較富庶，北部地區則主要是畜牧和漁獵。從大祚榮建國之後到大欽茂時期，政治比較穩定，與唐關係較好，由中原輸入先進的生產力和手工業技藝，鐵器使用得相當普遍。到公元九世紀時，是渤海社會經濟最好的時期。除農業以外，手工業比較發達。主要的手工業部門有紡織、陶瓷、冶鐵和造船。

在今天吉林樺甸東北的蘇密城，當時稱為盧城一帶大力發展農業的同時，還積極發展冶鐵、鑄造手工業、製作金銀器等名貴奢侈品的作坊，水平相當高。《杜陽雜編》一書中記載渤海還有比較發達的陶瓷手工業。

陶瓷手工業，主要是隨着社會經濟的發展，封建化過程的加快，大規模的營建京城，州府和縣衙、城池，和民居條件的改善而發展起來的，首先發展起來的是燒磚燒瓦作坊。生活用具的生產，藝術上主要學習唐朝內地先進的製作工藝。根據王承禮在《渤海簡史》一書分析，渤海陶瓷大致可分為早晚兩期。

早期，以磚瓦為主，以敦化六頂山出土物為代表。質地比較粗鬆，裝飾不多，有板瓦、筒瓦，質地有紅褐陶和灰褐陶。板瓦有的裝飾繩紋，斜方格紋和布紋，瓦當裝飾有花瓣紋和乳釘紋。磚有方磚，長方磚等等，多為青灰色。生活用具的作品，從造型上可以分為三個系統，一類稱為靺鞨風格，代表的器形有重唇長筒罐，第二類稱為高句麗風格，代表器形有侈口翻沿鼓腹罐。第三類為唐人風格，代表器形有盤口長頸鼓腹瓶等。渤海陶瓷發展中唐朝風格的作品逐漸增多，成為陶瓷手工業的主流。敦化六頂山、敖東城等地出土的大批陶器可以作為前期製陶工藝的代表。工藝上都是手製，慢輪修飾。器形有各類瓶、罐、缽、碗、碟等生活用具。燒成的火焰控制不穩定，陶器的顏色有紅褐、灰褐、黃褐等顏色，質地粗鬆。通常考古工作者稱這類陶器為靺鞨陶器。

中晚期，以上京遺址，和龍西古城、琿春、八連城、和龍北大墓地為代表。這個時期能生產陶器、瓷器和釉陶，是渤海陶瓷業學習中原技藝進步的時期。

陶器有泥質灰陶、黑灰陶和夾砂陶等。它的黑陶很有特色，輪製，質地堅硬，打磨光亮，有的塗有銀衣，褐陶比較粗糙。作為生活用具，這個時期的作品主要有瓶、罐、碗、盤、缽、盆、甑、碟、三足器、硯台等。有的作品上刻劃或戳印文字，如"中"、"信"、"價見"、"章"等。

在上京龍泉府和晚期渤海城遺址發現少量的瓷器，有白瓷，紫褐色釉瓷。在國外還收藏一件墨書咸和款的攪釉葫蘆瓶，根據李汝寬先生在《渤海絞釉葫蘆酒瓶》（《中國青花瓷器之源流》雄山閣，東京，1982年）中介紹，瓶高24.5厘米，造型渾厚優美，是渤海陶瓷工藝的代表作品。渤海陶瓷業大概在唐中晚期發展很快，在社會上產生影響。唐蘇鶚在《杜陽雜編》卷下記載："武宗會昌元年（公元841年，大彝震咸和十一年），渤海貢瑪瑙櫃、紫瓷盆。瑪瑙櫃方三尺，深色如茜，所製工巧無比，用貯神仙之藥，置於帳側。紫瓷盆，量容半斛，內外通瑩，其色純紫，厚可寸餘，舉之則若鴻毛，上嘉其光潔，遂處於仙台秘府，以和藥餌，后王才人擲玉環，誤其半菽，上猶嘆息久之。"可見渤海紫褐陶瓷器有相當水平。

渤海陶瓷中釉陶工藝，比較有代表性。反映出渤海製陶工藝、配釉和燒成工藝的水平。根據東北地區考古得到的資料，渤海釉陶是白胎，和一般陶瓷不一樣，質地堅硬。器物種類有盤、盆、帶耳罐、長頸罐、三足器、硯台、器皿等。釉為鉛釉，釉色有黃、褐、綠、褐紅、紫等，有單色釉陶器，這類陶器數量最多，有的施兩種釉色，也有施三種釉色的②。釉陶作品的種類遠遠不如唐三彩齊全。製作工藝也沒有中原地區精細。作品規格不大。

渤海釉陶工藝中，琉璃建築構件工藝有特色。從遺留的實物考察，從製作到外觀，釉陶工藝，完全學習唐代中原地區的工藝。現在陳列在中國歷史博物館裏的渤海三彩釉陶水平很高。這些從渤海京城發掘出來的巨型三彩琉璃構件和唐三彩水平比較接近，外觀效果也幾乎一樣。有巨型鴟吻、脊瓦、瓦當。作工相當成熟。灰白色胎體，有的略為發紅，質地相當緻密。造型上從鴟吻的龍頭，到細部裝飾都很細膩，完全是漢人的藝術風格。釉的顏色以綠、白、褐黃為主。施釉的方法也是刷釉，各種顏色分別刷上，經窯火焙燒，和胎體粘附牢固。與唐三彩或唐代琉璃構件不同的地方，表現在釉層不夠均勻，在邊角地方有漏釉的現象。釉層中各種顏色流動浸潤的現象不明顯，所以各種顏色在不同的地方沾着，施釉的痕跡很清楚，不像唐三彩那樣渾然一體，流動

②以上資料均見王承禮：《渤海簡史》，黑龍江人民出版社，1984年。

浸漫，光輝燦爛。相對來說比較死板；光澤方面也沒有唐三彩那樣明亮柔和，但比宋代一些地方窰生產的琉璃構件，質地要細得多。比唐代三彩和琉璃還有一個不同的地方是，作品的整體顏色比較昏暗，不如唐人作品那麼明快。

從琉璃鴟吻、脊瓦、脊獸、瓦當、方磚的尺寸規格，造型結構和中原關中地方唐宮殿遺址發現的基本一樣。這些情況說明製作可能出於漢人工匠之手。公元926年渤海政權爲契丹貴族滅亡，渤海地區的釉陶就不爲人們所知。到遼三彩和遼人釉陶建築構件興起時，製作工藝水平和藝術情趣則不大相同。色彩的組織沒有渤海三彩、琉璃那麼高雅富麗，不僅色調不柔和悅目，而且明顯的有一種土氣之感。可以說渤海三彩（包括琉璃）工藝和唐三彩聯繫密切，而遼三彩（包括琉璃構件）主要和宋代釉陶工藝聯繫密切。這種差別的出現主要是時代的差異引起的。渤海三彩釉陶的生產處在唐三彩最發遺的時期，它直接學習唐三彩的風格。這種情況日本的奈良三彩、朝鮮的新羅三彩也表現唐人風格是一個道理。十世紀以後三彩釉陶工藝衰落。宋人興起的三彩和釉陶作品，始終比不上唐三彩，人們發展工藝的興趣在名貴瓷器上，以後遼人政權地區的陶瓷生產也是這樣。

第二節
宋代陶瓷的發展和釉陶的恢復

五代十國社會的分裂割據局面，到後周時期開始改變。後周在郭威的經營下北方經濟逐漸好轉，到柴世宗時憑着經濟實力的增强開始了統一的事業。960年，禁軍首領趙匡胤在開封北邊的陳橋驛發動兵變，自立爲皇帝，是爲北宋。趙匡胤在後周的基礎上繼續從事統一工作，先後吞併了荊南、湖南、後蜀、南漢、南唐，978年迫使吳越王歸附，結束了長江以南的分割局面。979年宋太宗趙炅攻太原滅北漢，結束了唐朝中葉以來藩鎮割據和五代十國的分裂局面。當時和北宋對峙的勢力在北方有遼，西方有西夏，但全國畢竟統一起來了。這對中國封建社會經濟，文化和手工業藝術的發展有很大的影響。

宋朝計畝納稅，法律上承認僮僕的良人地位，農民可以離開地主土地而轉移，也可自立戶名或改農爲商，或積錢辦手工業。這表示農民或手工業工匠人身依附關係的削弱，盡管是微小而緩慢的，但確使農民手工業者的生產積極性極大提高。先進的生產工具如彎鋤，碎土疏土的鐵耙，安裝在耬車脚上的鐵鏵等，促使生產精耕細作，戽水用的龍骨翻車，引水上山的高轉筒車大量使用。蘇東坡曾寫詩歌頌湖北地區發明的秧馬。農業良種南北交流，使產量大增。社會財富的增加，使人們可以抽出更多的勞動力來從事滿足生活需要的用具、藝術品的生產，作爲人們生活用具的陶瓷手工業就是在這樣的情況下發展起來的。

推動陶瓷手工業發展的另一個重要因素是飲茶、鬥茶之風，在南北各地興起。當時從社會的上層到社會一般市民飲茶、鬥茶之風大盛。蔡襄的《茶錄》記載社會鬥茶飲茶的方式比唐朝複雜、普及得多。茶樹的栽培種植，宋朝遠遠超過唐朝。江南、淮南、荊湖、福建的許多州郡成爲我國巨大的茶葉產區，它們培育的茶葉各具特點。單是每年向北宋政府管理茶葉專賣機關上交的就達一千四百五十萬斤。淮南地區官府還自置茶場，督課園戶茶民採製；川峽也是重要產茶區。

隨着冶鑄業的發展，煤廣泛用於手工業生產。宋以前燒製陶瓷燃料用柴，宋代採煤業發達，由地面採掘改進爲深井採掘，大量優質煤開採

出來。根據陶瓷窰址考古調查得知，北方很多陶瓷作坊都採用煤作燃料，用煤燒陶瓷有比柴草更多的優點，如節省地方，燃燒室小，升溫高，保溫時間長，燒出的製品釉面更乾淨漂亮。

宋代的造船業非常發達。浙江的明州、溫州、台州、婺州，江西的虔州、吉州，湖南的潭州、鼎州，陝西鳳翔的斜谷等地都已成為造船業的中心。當時的海外貿易，中外商人所乘用的船隻大都是中國製造的，中國的海船已經超過印度、阿拉伯、東洋西洋等國家的海船，它的結構具有良好的抵抗驚濤駭浪的能力。

商業發展更突出，城市興起，市民經濟力量增強。農村廣泛出現定期的集市，即草市、墟市，當時統稱為坊場，正如蘇軾描寫的"余米買東薪，百物資之市"。大城市的商業也比唐代有更大的發展，突破了坊、市的界限，也突破了白晝和夜晚的界限。這些情況促人們對陶瓷需求量增大。宋朝一些文獻記載陶瓷市場和店舖比唐代多。筆記小說反映宋人生活中更多地使用陶瓷用具。這些社會條件為宋代手工業的發展創造了有利的條件，也是宋代陶瓷獲得長足發展的客觀因素，正是在這樣的背景下，我國陶瓷工藝達到歷史上新的水平，釉陶經過晚唐、五代的凋落之後，終於恢復了。

現在我們就根據考古調查的資料加以介紹。

宋代陶瓷生產作坊組織比唐代完整，從考古調查看一個窰場範圍達到幾萬、十幾萬平方米的範圍，像河北曲陽定窰生產範圍，根據勘測達117萬平方米，雖然都是以白瓷為主，但窰址範圍裏明顯的可以分出許多作坊，各作坊之間生產有共性也有差別，生產瓷器品種也比唐朝瓷窰作坊豐富得多。從陶瓷工藝發展的角度看，宋代陶瓷的成就是中國陶瓷藝術的一個高峯。就是用現代陶瓷的製作、使用和欣賞標準來衡量也是屬於高水平的。它是我們民族工藝、民族藝術的光輝代表。

宋朝陶瓷中低溫釉陶，與唐代陶瓷一樣，仍然是在製瓷作坊中生產，並沒有自己單獨的生產作坊，例如河南魯山的段店窰、登豐曲河窰、河北磁州窰、山西臨汾的龍祠窰、長治八義窰等。在考古調查中既發現瓷器，也同時發現釉陶，到現在為止尚未發現單獨生產釉陶的作坊。

釉陶生產的地理範圍也擴大了，宋代以前釉陶生產主要在北方，宋朝以後南方廣大地區發現不少地方生產釉陶，如四川廣元窰，福建泉州的磁灶窰，在製瓷作坊遺址裏有不少釉陶作品發現。所生產的作品和同窰的瓷器沒有多少差別。其胎料仍然是製瓷的粘土，基本釉料仍然是瓷器釉的配方。和唐三彩一樣，釉陶的釉料中用鉛作助熔劑，釉中的呈色物質主要是銅、鐵。但是唐三彩中重要的藍彩，即用鈷作呈色劑在宋代沒有發現，宋代釉陶沒有藍彩，色彩上沒有唐三彩那麼豐富。宋代釉陶少數作品可以和唐三彩媲美，大多數作品釉色不複雜，流動浸潤不自然，光澤也不太明亮，有一些作品釉面比較板滯。

宋代釉陶生產，隨着窰爐結構的完備，氣氛控制比較良好。唐三彩是用氧化焰燒成，但由於窰爐較小，空氣流通不大通暢，所以在燒窰當中有時會出現還原氣氛，就是說氧化焰燒得不容易很正，很充分。盡管唐三彩彩色很絢麗，但有些色彩並不準確，宋代釉陶由於窰爐結構的改進，氧化氣氛燒得更成熟、更準確，色彩比較正，各種顏色分得很清楚，所以盡管宋代釉陶，特別是宋三彩的陶器使用的呈色金屬沒有唐三彩那麼多，彩色也沒有唐三彩那麼豐富，但仍然不乏呈色精美的作品。

根據大量的考古工作所得到的資料分析，宋朝釉陶的發展趨勢，似乎不在生活用具方面也不在人物、動物等俑類形象的塑造，因為宋朝瓷器多了，各種獨具特色的瓷窰體系發展起來，生產的生活用具能滿足各方面的需要。瓷器比較結實、衛生，釉層不容易剝落，價格也不會比釉陶昂貴。作為生活用具比釉陶有許多優點。在製作過程中，瓷器釉的配方比釉陶簡單。這就是宋朝生活用具、祭祀用具，大都是用瓷器作出的原因。人物、動物等俑類形象的生產，從整個社會來說沒有唐朝那麼時興。生產是為了滿足社會需要，社會需要一減少，生產量自然就會降下來。所以宋朝釉陶從品種、數量到質量，從製作到藝術效果上都比不上唐三彩。這些情形似乎說明宋朝釉陶比不上唐朝，這是事實。但是，宋朝釉陶有沒有發展呢？有的，宋代釉陶主要發展的傾向是向建築構件上發展。巍峨的宮殿，壯麗的寺廟，寬廣的官衙府邸，高聳的寶塔等超過唐朝。琉璃建築在我國南北大量湧現出來，這些建築需要琉璃釉陶的數量是很巨大的。所以宋代釉陶的另一特點就是單色釉陶比多彩釉陶多。生活用具則以陶枕為多，很多釉陶枕是專給死人用的冥枕。

第三節
宋代釉陶的種類

就現在所知，生活用具中宋代釉陶的作品有瓶、壺、枕、盒、香爐等。

瓶類，作品不多，有綠釉刻花長頸瓶和花口瓶兩種。

綠釉刻花長頸瓶，造型特點是喇口，卷唇，頸部細長，長頸，肩部豐滿，下部較瘦，至脛部收束得很小，下承以喇叭形足，足的外撇。由於用墊餅、墊圈墊燒，面有釉汁在高溫中與墊餅粘結，在取下墊圈時釉面也被剝下去了，露出胎體。胎體較粗而堅硬，顏色發黃。在瓶的肩部和腹部用刻花、劃花和剔花技法在胎體上作出纏枝牡丹，在喇叭形足以上的脛部刻劃出多層蓮瓣，釉色主要為綠色，釉質透明，光澤很好，釉面則呈現出牡丹花紋的裝飾（圖187、188）。

花口瓶，瓶的口部作成花瓣形，細頸，上腹圓鼓，下腹較瘦，承以喇叭形座較高，高得與腹體的高度幾乎一致，瓶體用刻花工藝作出裝飾，頸部為蓮瓣，整個腹體就像一朵蓮花，施白、黃、綠三色釉。

刻花魚紋雙耳瓶，口微敞，平唇，肩部裝有小方系，腹體圓鼓，雖然腹體較長，但顯得特別飽滿，兩側安雙耳，在突帶的兩側刻劃出水波紋，腹部兩側刻劃魚紋，高21.2厘米，施三彩釉。規格大小適中，使用方便，是實用性的作品，可見宋三彩的生活用具還有所發展。

燈，包括燈碗和燈座兩類，在考古工作中一般不容易發現燈盞和燈座合在一起的情況。

宋代畫中反映宋人家庭生活情景有燈盞，燈碗就是一般的淺碗小碗，作為文物博物館保存單位，或者社會收藏的古董，主要是燈座，它們的造型有一定的規律性，目前所見有兩種樣式：

荷葉燈，故宮博物院陳列展出一件宋三彩荷葉燈就是這類作品的代表，特點是敞口，折沿，圓唇，腹體較淺，細柄，足中部鼓出，圈足，刻劃蓮紋，下承一盤形底座，施三彩釉，釉質比較細，釉層比較均勻，光澤很好。宋三彩釉料的彩色主要是黃彩、綠釉藍彩，也用褐、紅等色調配在一起，這是宋代彩釉陶器的基本調子，綠色深沉，黃色比較淡雅，胎體為白色胎體，比較粗，質地似河南地區的產品（本書彩版圖232）。

貼花燈，在河南魯山段店窯中，發現一種貼花燈座，上部比較寬肥，折沿平唇，細頸，足成喇叭形，用模壓作成的薄泥片，貼塑在上面，很有層次，使整個燈座成為一朵盛開的蓮花，施深綠、淺綠、淺黃、醬黃色釉。

枕類，宋代釉陶枕很多，國內各大博物館，特別是北方地區的各類博物館收藏陶枕不少，流傳到國外去的也很多。就我們所見，宋代釉陶的枕型有以下幾種：

虎形枕，四角作成虎爪形狀，枕面兩端高起，中間較凹，長度比較短，一般不超過30厘米。

腰圓形枕，腰部作圓弧形，一側緩坡向外鼓出，一側緩坡由之下行向內凹入，北宋作品的特點是比較短，腰部比較寬，把全部器物的棱角都作得很圓滑，也比較高。白胎，綠釉，枕面的四邊刻劃出花紋圖案，作等距排列，中間刻劃菱形圖案，周邊空隙是折枝蓮花，在菱形中間刻出一首詩：「一種青苗異，天然氣也殊，花開竹葉時，心似到仙鄉」。工匠們很喜歡在陶枕上題詩。

如意頭形枕，枕壁是一周捺畫，兩端兩側是細腰凸棱，圓形卷的方上形象，枕面施綠釉，枕壁施黃褐釉。

多邊形枕：枕面八邊形，以平行直線相間，刻劃卷枝牡丹，四邊刻菱形圖案（本書彩版圖230）。

方形枕，枕面兩頭比較高起，也比較寬，腰部像銀錠一樣比較寬，也比較低凹，其獨處是便於枕頭之用。1978年與河南省博物館七面剛我們調查魯山段店窯的時候，當地群眾獻出一件這樣的陶枕，據說是在窯址出土，模印，胎體是淺黃，面敞，醬色塗料燒過之後構成木紋，表面施醬褐色釉，枕面與底壁施綠釉。

舍利盒，1966年河南省密縣出土一件三彩舍利盒，發現於宋代著名大寺廟法海寺塔址，宋真宗時（公元998—1022年）修建的七級白石舍利塔內，盒體為方形，盒身成方形，每面有一門，共四門，每個門旁邊有雕塑的天王，四角是用模印工藝作出的獅子然後粘貼上去，門楣、身上有用雕刻或線畫的菱窗、蝙蝠、菊花、魚鳥等圖案，施三彩釉，彩色鮮豔，體現三彩工藝（本書彩版圖229）。





圖187 宋綠釉劃花牡丹瓶（高28.7厘米）

圖188 宋綠釉劃花牡丹瓶（高28.6厘米）

寶塔，與舍利盒同時出土的有一件七層寶塔，在寶塔的第二層與第三層之間牆上，立一方額，在胎牆上刻有"咸平元年（公元998年）"銘，頂端豎一塔尖，塔尖也分六層，尖頂塑一寶珠形頂。寶塔每層均有先模印出來，然後粘貼上去的各種花卉圖案。

這兩件作品可以說是宋代釉陶的代表作品。它們都是民窰產品。說明民間釉陶生產有的水平相當高，藝術表達能力相當强。從製作上講，造型端莊雄偉，結構比例準確、協調。製作很精巧，但氣派宏大。盝頂方盒是手工成形，這種多面體成型難度很大，要製作到莊重，各部分諧和完美就更不容易。其裝飾手法有捏塑、雕刻、模印、劃花、粘接，裝飾內容有人物、動物、昆蟲、花卉、圖案等。內容複雜，但在一件作品上排列井然有序，不繁雜冗亂，相當雅緻，豪華而不俗氣。七層寶塔結構更爲複雜，而作工精細，莊嚴雄偉，有宋代木塔或磚塔的氣勢。

兩件作品都是白色胎體，修刮整齊，釉層較厚，質地細勻。釉層彩色有黃色、綠色、褐色、白色、赭色等，色調含蓄光潤，用蘸釉法施釉，釉層凝厚，但流動性好，沒有凝聚不舒的現象，釉色很諧和地搭配，互相浸潤，色彩有相當好的綜合，堪稱匠心妙用，有了唐三彩最好的時期的斑駁燦爛的格調。兩件作品最是造型、裝飾、釉質、彩色融爲一體，高雅挺秀，氣宇軒昂，多彩明麗，有很好的裝飾美和韻律美。彩釉陶器經過唐朝以後，藝術高潮已經過去，但其源遠流長，內在的表現力還是很强的。這兩件北宋早期的作品爲宋代釉陶藝術增添了光彩，它生動地說明宋代釉陶在陶瓷藝術史上仍然有一定的地位。

獅形香薰，1964年安徽省宿松縣出土一件綠釉獅形香薰，高32厘米。用雕塑工藝作成，薰爐的下部塑成蓮花須彌座，上部塑成一個蹲踞的獅子，擧頭望天，體態矯健，髮毛蓬鬆，肌肉豐滿，躍躍欲試。在民間人們對獅子充滿神奇之感，工匠們對牠躍動瞬間的抓取，去掉了牠兇猛吃人的一面，突出了親切、靈活一面，整齊蓬鬆的皮毛，稚氣的面孔，傳神的眼睛，躍動的身軀，牠比唐三彩的獅子更抽象，誇張，也更傳神，這樣作品，如果放於書房或臥室點燃裏面的香料，裊裊青烟，從牠的嘴冒出，那是多好的一番景象，給恬靜生活增添多少樂趣！滿施綠釉，釉面光亮，使作品增加了色彩，更加耐看（本書彩版圖232）。

宋代釉陶除上述作品之外，還有一些小杯、小碟、供陳設或祭祀的用具和各種藝術形象。

第四節
琉璃建築構件和磚[illegible]的建築

宋代陶瓷生產中琉璃建築構件數量較大，對建築而論，琉璃建築物宋代的使用還相當普遍，許多建築物上都使用，特別在宮廷的殿宇和[illegible]，寺廟、文化館舍都建設起各種輝煌的大型建築，[illegible]留下的實物尚有琉璃構件的生產。宋朝文獻中關於琉璃構件，特別是琉璃瓦的製作記錄很多，南宋李心傳說道："神宗熙寧六年春正月[illegible]琉璃[illegible]十明殿瓦上覆，並是修築宮觀，特加的是琉璃瓦，[illegible]。"見《續資治通鑑長編》卷二四三。

宋朝琉璃建築繼承唐朝傳統，有許多特點，但是由於年代久遠，特別中原地區戰亂、火災、水災的破壞，歷代的重建、翻修，現在要尋找整座宋朝琉璃建築已相當困難，不過並不是一點沒有，這裡我們着重介紹以下幾處：

1. 河南開封開寶寺塔，即開封鐵塔，（圖189）一開封鐵塔在開封市的東北，是北宋仁宗皇祐元年（公元1049年）修建的，當時正是北宋最興盛的時期，國內比較安定，社會經濟得到很大的發展，城市經濟相當繁榮[illegible]；在琉璃構件建造的高層建築有其堅實的財力基礎，這座鐵塔本身也是北宋朝興盛時期的象徵。

在今琉璃寶塔修建之前，有一座木質的高層寶塔，叫開寶寺塔，高120米，也是中國較高的建築，據說是北宋大建築家[illegible]設計的[illegible]，[illegible]被雷擊起火而焚毀，到皇祐元年按照木塔的樣式修建了這座鐵塔，塔身通體非常細長，外壁面上鑲上琉璃構件，[illegible]琉璃雖然有許多種顏色，但[illegible]較重，以褐色為主，遠看幾乎只有褐色一種顏色，同鐵色相似，其雄偉的氣勢，使人感到它是鐵鑄成的（圖189）。

鐵塔高55.88米，塔體成八角形，十三層，塔基底部原有開闊的[illegible]，底層向南的塔門上有"天下第一塔"[illegible]，[illegible]，[illegible]樣，有榫有卯，使用起來[illegible]對縫，不僅符合力學的要求，而且設計得十分精巧，說明當時設計和施工的技藝都十分高超。

塔身外表[illegible]琉璃構件：一層與一層之間是寬肥的腰簷，塔簷中心是[illegible]的垂蓮形圖案，層層塔簷緊疊，整座塔有蓮花向佛的味道，符合宋朝以來各階層人士對佛教信仰的要求。蓮花之上是長方形的琉璃磚拼對成一圈，磚面是淺浮雕成的二方連續的纏枝花卉，它是鑲嵌在塔體上的。花卉的內容是牡丹、蓮花、菊花等。方磚以上是[illegible]，[illegible]，內容是一佛二菩薩，佛端坐在須彌座上，兩位站立的菩薩腳下是蓮台，每兩尊方磚之間有作間隔的豎形長方形磚，其面是[illegible]的站立人物，在以上結構之間還有方形磚砌一圈，方形磚表面有模印出來的[illegible]，[illegible]。據統計塔身上有五十多種花紋圖案：菩薩、力士、佛像、飛天、伎樂、獅、麒麟、龍等等。（圖189、190）

鐵塔的琉璃係白色粘土作胎，[illegible]，胎體堅實，釉質[illegible]，釉色有深褐、[illegible]等顏色，色澤濃重。

今日鐵塔在每層塔身都有窗戶，每層塔[illegible]，[illegible]，[illegible]。塔頂有[illegible]，[illegible]，[illegible]。象一座褐色的擎天柱矗立在中州大地上，人們有如置身於雲天之外，[illegible]寶塔給人以巨大的精神[illegible]，感到一種崇高和威嚴，高而挺拔的形象在全城建築中起到統領的作用，[illegible]都有一種[illegible]，可望而不可及的至高無上的崇敬感，細高的比例、豎向的線條、斗拱、塔簷和華貴的裝飾以及它所反映出來的人對佛教的虔誠，無限的崇仰和嚮往。

2. 山西晉祠聖母殿（[illegible]，公元1102年）重建之聖母殿上的琉璃構件，這些大型的琉璃作品保存相當完好。據古建部門的調查勘測，殿的[illegible]，一些構件是明清時期製作的，在翻修這座建築時補上去的，但是這座古建築自宋朝建築以來就沒有被毀壞過，因而保存了一些早期的琉璃瓦件。在1955年對這座建築進行保護性翻修施工時，在





圖189　宋開封鐵塔

圖190　宋開封鐵塔細部

3 [illegible]：《開封[illegible]》，[illegible]入[illegible]第63頁，中國[illegible]出版社。[illegible]北京輕工業學院[illegible]所[illegible]並提供使用，在此向[illegible]表示謝意。

現有一類琉璃瓦和明代琉璃瓦不同，據考證，這些構件是宋代遺存下來的。因爲這類瓦的特點是胎體是淺紅色坩子土製作，不是明朝琉璃用黃白色坩子土製作。它的內槽有粗布紋痕迹，在槽裏按着一個押記，押記者姓“尹”。這種押記也是宋代的風格，表面施深沉的類似瓜皮的綠釉，和宋代釉陶作品釉層一樣，這些都證明這些構件是宋代的琉璃瓦。

3. 山西介休縣城內的三淸樓，這也是一座山西地區保存較好的古代琉璃建築。根據勘察，了解到這座建築屢經翻修，在明朝補充上了大部分構件。幸運的是並沒有將宋代建築全部琉璃構件撤下換去，只是把損壞的部分換掉，保留下一些宋朝的琉璃構件。最淸楚的是在建築的梁架和通天大柱上，還留存着宋朝元祐二年（公元1087年）修建時的遺物。在樓頂也發現一些琉璃瓦和晋祠聖母殿上的宋朝琉璃相似，證明是宋代之物。

4. 太原馬莊的芳林寺，在山西省太原市的馬莊，有一座名叫芳林寺的寺廟，修建於北宋熙寧二年（公元1069年），這座寺廟歷經破壞，古代建築構件幾乎沒有保存下來。不過，考古工作者在寺廟附近地下尋找到一些白色琉璃瓦的碎片，有大有小。從這些破片觀察，胎體是用灰色和灰黑色兩種泥料攪勻而成，在胎面出現特殊的樹木年輪的紋理，這種工藝只有宋朝才有，宋朝以後就不存在了④。

第五節
宋代釉陶的特點

宋代釉陶的特點歸納起來有以下幾點：

1. 從釉陶的出土情況來看，宋朝釉陶主要轉向民間，轉向實用。雖然南北都發現有生產低溫釉陶的作坊，但主要生產在北方各地，它主要在磁州窰系統的作坊裏生產，沒有專門的製作釉陶的作坊，所用的原料和民間陶瓷生產的原料一樣，原料的工藝處理沒有官窰作坊裏高檔瓷器那樣細膩，製作工藝相對來說也不如唐三彩那樣嚴格。人物、動物等俑類形象大幅度減少，在墓葬中很難發現，生產的數量相當少，不像唐朝鞏縣窰那樣的佈局，即生產三彩釉陶的作坊範圍很大，生產數量也超過白瓷生產。

2. 從彩釉來說宋三彩沒有唐三彩那樣絢麗多彩，色彩比較單調，但是各種色彩比較淸晰明朗。釉層的流動浸潤範圍比較小，從工藝上來說色彩的控制能力比唐朝有了提高。

3. 釉陶發展趨勢生活用具減少，枕、燈一類數量則稍有增多，主要向建築方面發展。由於釉陶生產琉璃構件的能力增强，所以宋朝琉璃建築發展較快。從此以後，中國的殿宇、寺廟、官府越來越金碧輝煌。

4. 釉陶裝飾比較簡潔，就一件作品來說沒有唐代那樣組織複雜，多用劃花工藝，有的作品如燈和陶枕一類作品多用模印和貼花。裝飾內容比較寫實，有祥雲、蝴蝶、菊花、蔓草、蕉葉、柳樹等，在陶枕上書寫整首詩詞的情況也增多了。

5.民間藝術的特點突出，淸新明朗，質樸稚拙，充滿了鄉土氣息。沒有唐三彩那麼高貴豪華，色彩熱烈，含蘊豐富。也沒有唐三彩那樣明顯地充滿了異國情調。它要表現的內容、情緒，一眼就能看明白，是純粹的土生土長藝術，民族意識很强。這種從鄉土中長出的釉陶工藝，有强大的生命力，宋朝以後一直延續到今天，全國各地都保持這個傳統。

④高壽田：《山西琉璃》，《文物》1962年4，5期合刊，74頁。

第十三章

富有民族風格的遼、西夏、金代釉陶

第一節 遼代的釉陶

遼是契丹人建立的政權。契丹人居住在我國今內蒙古自治區昭烏達盟遼河上游，即西剌木倫河（潢河）和老哈河（土河）一帶，人們主要從事漁獵。一年四季都在河中捕魚，冬、春天寒水凍結，他們就鑿冰釣魚。男女都能騎馬射箭。在西晉南北朝時期還處於母系氏族社會階段，沒有歷史記錄，到四世紀末五世紀初，即北魏建立初期，開始有歷史記載。到唐朝，契丹人和中原地區發生了密切的政治和經濟聯繫。在唐人的影響下經濟發展的速度加快了，契丹人生活地區的手工業逐漸形成。

到阿保機的父親迭剌部撒剌的任夷離堇時，始置鐵冶，教民鼓鑄，有了冶鐵業。到阿保機時把冶鐵業發達的室韋、渤海等鄰族兼併過來，契丹的冶鐵業就更爲發達，有了鐵製農具，農業也就出現，並迅速發展，憑着其富以馬，其强以兵，提高了生產力水平和對外作戰的能力。他們不但侵掠北邊的部族，更主要地是侵掠富饒的河北諸郡，如902年侵入河東代北，攻下九郡，俘獲牲口九萬五千。905年阿保機與唐朝河東節度使、晋王李克用會盟於雲州，相約進攻唐盧龍節度使劉仁恭的領地，攻拔數州，把各州居民全部擄回契丹，這當中包括陶瓷工匠等各種手工業者，這些人在契丹社會長期居住，對當地手工業的發展有很大的推動。

907年阿保機成爲部落聯盟首領，在916年照漢人王朝體製，建立奴隸制國家。隨着契丹人奴隸制國家的建立、封建化進程的發展，遼人的手工業發展起來了。遼人的手工業有兩個明顯的特點：第一，在製作工藝上明顯地受漢人的影響。契丹人是游牧民族，手工業的技藝較差，他們依靠從漢人中擄掠來的工匠作爲興辦手工業作坊的骨幹力量，那時中原地區戰亂不止，手工業者無法從事正常經營，甚至生活都沒有保證，他們就逃到遼人居住區謀生，辦起作坊。契丹人還從漢人統治區採購高級奢侈品，讓遼所在區域的手工業者仿製。所以，遼人地區發展起來的手工業如金銀器、銅器、鐵器、陶瓷器有明顯的唐人作風。第二，遼人他們要求本地區生產的製品適合他們生活使用方便，滿足他們生活習慣、藝術欣賞能力的需要，所以遼人的手工業又具有强烈的民族特點。他們是把漢人的技藝用來製造本地區、本民族需用的作品。以陶瓷爲例，考古發掘中發現的許多工藝製品是按照中原地區漢人的工藝來製作的，而造型結構和裝飾藝術的內容又有明顯的民族特點。這就是遼人的工藝品和唐人的工藝品、特別是中原地區的陶瓷和遼人的陶瓷有許多地方一致，而又有它特殊和獨創的地方；釉陶也是這樣。遼人的釉陶和晚唐、五代、北宋釉陶也體現了各民族之間經濟、文化、藝術上的密切聯繫和一致精神。

一、遼代陶瓷的發展

晚唐、五代以來，北方戰亂頻繁，契丹統治地區不斷擴大。他們所佔領的地區原來就有陶瓷手工業，與上述遼人的陶瓷手工業一起逐漸形成了這個地區的陶瓷手工業體系。遼政權不僅與北宋爲鄰，有相當密切的經濟往來，而且與南邊的南唐、吳越等政權使節往來頻繁，政府和私人的貿易都很發達。所以五代以來南北各地生產的陶瓷製品運往遼人地區一直就沒有斷過，考古工作者在遼墓中發現許多越窰，景德鎮湖田窰、福建地區的陶瓷，北方的定窰，耀州窰，河南的黑瓷，河南、河北等地的白釉黑花磁州窰產品。這些工藝先進的陶瓷器自然會影響到遼代地區陶瓷工藝的發展。

遼代陶瓷發展範圍相當廣泛，從公元916年直到1125年遼政權的滅亡，在這209年的時間裏陶瓷生產在遼政權控制的遼寧、吉林、黑龍江、內蒙古自治區和山西雁北地區發展起來。經過多年的考古調查，一共發現陶瓷窰址有六處，即遼陽縣江官屯窰（江當地作"冮"，音剛），赤峯縣缸瓦窰、林東遼上京臨潢窰，林東白音戈勒窰，林東遼上京南山三彩釉陶窰①，屬於遼代陶瓷窰的還有山西渾源界莊窰，北京門頭溝龍泉務窰。

遼代陶瓷的品種有白瓷、黑瓷、白釉黑花瓷、茶葉末釉瓷器和低溫釉陶器。

低溫釉陶包括單色釉陶器和三彩釉陶器。

遼代陶瓷受宋瓷影響很大，手工業作坊的建設，都學習中原地區陶瓷手工業作坊的佈局。燒陶瓷的窰爐是圓形窰，又稱蛤蟆窰，與現在河北彭城、山東博山和山西等地的窰式相同，即倒焰窰，燃料用煤，用氧化焰燒成。山西渾源的界莊窰，中國歷史博物館考古部與雁北地區文物工作

①根據江西省輕工業廳景德鎮陶瓷研究所編《中國的瓷器》，中國財政經濟出版社，1963年版，132—133頁。

站一起進行過調查。在渾源縣磁窰鎮河窩峪河的北岸，在河流第二層台地至第五層台地均有窰爐建設。在台地上面築窰，廢品和爐渣順坡傾倒，用煤作燃料，選擇瓷土豐富，水流不斷，交通方便，由河流用船或陸路用人挑，驢馬馱運將陶瓷器運到商業集鎮和中心城市出售。山西渾源界莊窰是遼的統治區域，宋朝政權的勢力從來沒有達到這個地區。這裏作坊地方的選擇，原料、燃料的利用和陶瓷成品的運銷自成一個體系，條件相當優越。

公元936年契丹人從石敬塘手裏割得燕雲十六州，并一度攻入河南，佔領洛陽。雖然與宋王朝戰爭不斷，但民間的貿易往來越來越密切，並不影響宋朝統治區域陶瓷製品大量輸入遼政權控制區域。從墓葬出土的陶瓷資料看，宋朝陶瓷深受契丹上層人物的喜愛，宋朝陶瓷必然影響到遼人統治區陶瓷的製作，遼人陶瓷和宋朝陶瓷難以區分。

東北地區的陶瓷，特別是高質量的細白瓷，胎體比較薄，瓷化程度也很高，吸水性很微，用雕刻、線刻，印花等手段作出裝飾，作品比較精緻，這類瓷器在工藝上深受定窰工藝的影響，具有明顯的仿定特徵。宋代定窰的白瓷，在北方工藝水平最高，社會影響最大，許多陶瓷手工業作坊都競相模仿，正是定瓷工藝的影響下，遼人統治區發展起來精細的白瓷。例如在遼上京臨潢府故城內發現遼代官窰，其作品上刻有"官"字款，很明顯是學習定窰而製作出來的。

還有一種白釉黑花瓷器、胎體粗厚，釉色白中發黃，以黑色箍口沿，腹體繪花鳥、人物和圖案裝飾，還用刻花、剔花、捏塑等手段作出裝飾，這是受河北磁州窰影響的結果，是遼瓷中磁州窰系的風格。那種缸胎中的粗瓷，如大型的缸、罐、甕等類作品，則是整個北方民間都生產的陶瓷，是磁州窰系很普遍的作品。把兩者放在一起來研究，很容易找到它們之間的聯繫。

遼代地區的低溫釉陶，也是受中原地區釉陶，特別是唐三彩的影響下，發展起來的。它與中原地區的宋代釉陶，特別是宋三彩同時發展，工藝相近，有些作品區別不大。

遼代有專門生產釉陶的作坊。一些製瓷作坊裏似乎并不生產釉陶，根據李文信先生的調查報告，在內蒙古自治區巴林左旗東古城的上京窰生產仿定白瓷、黑瓷，沒有發現釉陶和三彩作品。在遼上京白音戈勒窰，遼陽江（音剛）官屯窰裏也都沒有發現釉陶製品。而在遼上京的南山窰則專門燒製低溫釉陶器和三彩器皿的作坊，沒有提到生產瓷器。赤峯的缸瓦窰則既生產仿定白瓷和茶葉末釉雞腿罎一類粗瓷生活用具，也生產三彩和單色釉陶。山西渾源界莊窰生產白瓷、青瓷、鈞瓷、白釉黑花瓷、醬釉瓷，也生產少部分釉陶作品。這些情況說明遼代釉陶、瓷器的生產組織形成，與中原地區相比，有共同之點，也有不同之點。原料用瓷土做胎，配釉和配彩都是一樣的，用鉛作助熔劑也相同。與遼人地區瓦器的生產（即普通粗陶）的生產是兩回事。遼人地區發現像上京南山窰這樣專燒低溫釉陶和三彩作品，形成專業的作坊，這是比較特殊的。就目前所見，宋朝控制地區三彩釉陶都是在生產瓷器的作坊裏生產，產量不大。

從墓葬出土情況來看，遼代貴族墓葬裏出三彩和釉陶相當普遍，宋朝控制的中原和南方地區釉陶不太普遍，品種也沒有遼三彩多。遼京臨潢府遺址中三彩和單色釉陶佔3%，遼慶州遺址也佔3%，屬遼後期的永慶陵遺址只佔2%，這些出土文物有的是三彩釉，有的掛單色釉如黃釉或綠釉，也有施白釉加綠彩的。

如果把墓葬出土物和城市文化遺址出土物中的陶瓷相比較，三彩和釉陶在墓葬中出土的數量多，比例大，品種也多。城市文化遺址中則以瓷器爲主，釉陶很少，三彩更少，1982年中國歷史博物館考古人員在山西沂縣廣武區遼雁門寨遺址發現許多遼代瓷器，其中只發現一片三彩釉陶片。這就說明一個問題，遼代的釉陶，包括三彩在內主要是作貴族官僚們的殉葬品，在生活中使用不如瓷器多，這種分野比唐代清楚。

二、遼代釉陶的胎釉特點

胎體原料是北方瓷土，根據許多成品觀察，與瓷器胎體相比較，質地粗，雜質很多，顆粒不均勻，原料沒有經過精細選練，這可能與主要是作殉葬品的社會用途有關。遼代釉陶的胎體是白色的，但由於焙燒中火焰氣氛的影響，胎體又有以下幾種顏色：

第一，白中泛黃，質地雖粗但比較堅硬，如赤峯大營子2號遼墓中出土的白釉皮囊壺就是這種胎色。從統計上看，這類胎色的釉陶作品不太多，它是屬於質地較好的一類作品。還有部分作品，胎色中黃的顏色比較重，但胎質較細，硬度

有的高，有的較低。這類作品由於胎色較正，有的不施化粧土，直接在胎體上掛釉，釉層的顏色相當漂亮。

第二，胎色白中泛紅，有赭紅色的、粉紅色的，淡紅色的，淡粉紅色的。這些顏色的出現並不是由於原料成份的關係而是由於燒成時火焰氣氛的影響。這類胎體大多數比較厚重，質地較軟，由於顏色不太正，施釉前往往加化粧土。

第三，灰色胎體，胎泥中含有較粗的砂子，這類作品發現極少。在遼寧省建平縣張家營子遼墓中出土一件褐釉皮囊壺和一件褐釉陶罐，可能由於胎質粗糙，顏色不美的關係，上釉均施顏色很深，釉汁很濃的釉，這類作品質地均比較差，製作時往往是輪製和手揑相結合。

第四，紅色土胎，質軟，這類作品數量更少，在遼寧建平張家營子遼墓出土黃釉注壺和一件托盤，一個小盞即是這樣的胎體②。這種灰胎和紅色土胎估計還是北方粘土作原料，未經淘洗和加工，含雜質較多，加之燒成氣氛和溫度掌握不好而出現的顏色，並不是漢代釉陶那種普通陶土作成的瓦器。在遼陽壽昌二年（公元1096年）太子正字王翦妻高氏墓中出土一件黑釉罐，也是灰胎，胎上掛化妝土，李文信先生說："胎質較粗而不瓷化，火候稍差"③。這種低溫釉陶十分少見。

釉質情況，遼代釉陶的釉沒有甚麼特殊之處，仍然是低溫鉛釉，釉料的化學組成和唐三彩一樣，着色劑主要是鐵和銅。熔劑主要是鉛。由於這些金屬元素的氧化情況不同，含量的多少不等，以及顏色的重合等原因，顏色比較豐富多彩，這與唐三彩、宋三彩完全一樣。由於遼三彩工藝沒有唐三彩工藝水平那樣高，釉質比較粗，釉層流動性也差。釉層在胎體上一般施得都不均勻，透明度、光澤度都不如唐三彩，儘管不少作品顏色相當艷麗，但給人的觀感沒有三彩釉面那樣柔和，有的色澤板滯。

三彩釉陶的釉面是多彩，不過色彩數量相對少一些，大量的是綠色、黃色、白色，少量是黑色。

綠釉，有翠綠、深綠和粉綠色釉三種。翠綠釉，顏色青翠明亮，釉層比較薄，流動性少，質量比較好。深綠釉，釉層較厚，顏色綠中發黑，流動性少，這種釉的作品有的器物表面因土化作用出現沉積物，泛出銀光。粉綠色釉，在瀋陽市南市區遼墓出土一件瓶，釉色粉綠而微閃黃，光彩艷麗，也是綠釉作品中的佳品。

黃釉，有淡黃色、深黃色和醬色三種。淡黃和深黃顏色都不艷麗，也不夠柔和，主要是釉質較粗，加之胎色不純，胎體較粗的關係，這類釉色多施在胎體的裏壁，外壁的上半部份，或作裝飾用，即在裝飾花紋上用它作彩，在印花的器物上用它來塗抹花卉部份，與其它顏色釉配合起來形成深淺的層次。醬色釉就是黃褐色，色調深沉濃厚，黃中發紅。質地也比較粗、深沉，有的略爲發黑。醬色釉大多數作單色釉作品，即醬色釉陶器，這類作品出土較多，胎體比較堅硬，民間生活中的實用器皿爲主。

白釉，釉質較細，透明度好，可能是由於胎體白中泛黃顏色的關係，或是由於用氧化火焰焙燒的結果，遼代釉陶白釉白度不高。

茶綠色灰釉，在一些白黃胎的皮囊壺上，施一種類似茶葉末顏色的灰釉，透過釉層可以清楚地看到厚重胎體上鏇製清晰的輪紋。

彩釉，情況十分複雜。有的簡單，如巴林左旗四方城遼墓中出土的鳳頭瓶，器高50厘米以上，粉紅色胎體，掛白色化妝土，在上面施綠釉，釉層中加黃斑數片，釉層雖然不夠均勻，但確很明亮。還有建平縣葉柏壽站遼墓出土的花式盞及盞托，這些器物上施白釉，釉層中掛上少許淡綠彩，其技法與直接承繼唐三彩中白釉掛綠彩的作品相似。這種白釉作品，釉面也泛出銀色。在巴林左旗興隆山1號墓出土的燈盞，燈台上面施一種略爲閃黃的白釉，釉層外表透出一種像虹彩一樣的蛤蜊光，極爲美觀。多彩釉就是通常所說的三彩釉，主要顏色是白、黃、綠三種顏色，有的是任其自由流動浸潤，在釉面出現斑駁燦爛的效果，有的是白釉作底，根據裝飾花紋作彩，如遼寧陵源縣山嘴子遼墓印花海棠式盤，黃色釉塗在花卉上，綠色釉塗在枝葉上，黃釉塗在飛蝶上，白色地面襯托出黃花、綠葉、黃色彩蝶，相當協調美觀。

施釉的方法主要是蘸釉和用筆沾上釉汁，在器壁根據設計的需要仔細塗抹。

三、遼代釉陶的種類和造型特點

器物種類有尊、壺、瓶、罐、碗、盤、渣斗、缽等。

尊類，基本造型是侈口，頸部比較寬，肩部豐滿，圓腹，形體較大，在赤峯大營子2號遼墓

②李文信：《遼瓷簡述》《文物參考資料》，1958年2期。
③同①。

圖191 遼I式[illegible]皮囊壺 高22.2厘米

圖192 遼VII式[illegible]皮囊壺 高37.5厘米

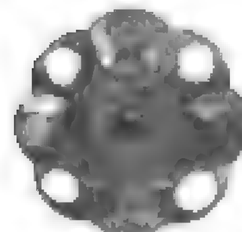
圖193 遼VIII式[illegible]皮囊壺，高25.75厘米

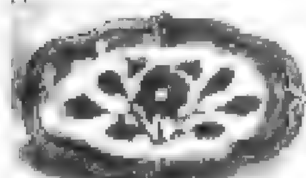
圖194 遼[illegible]壺，高24厘米

[illegible]（《文物》1972年3期）



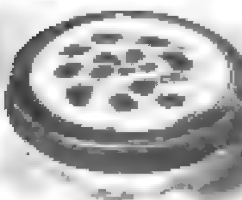












四、遼代釉陶的裝飾藝術

以下幾種工藝作裝飾：

刻花，刻花工藝有明顯的刀鋒痕迹，有下刀和收刀之分，線條比較寬，深淺有起伏變化。有的刻花是在胎體成型後先施化妝土，然後在化妝上層上下刀，刻出的花紋出現深淺不同的顏色，使花紋更突出。刻花工藝使用的比較廣泛，盤、碗、盆、罐、瓶、壺等器物上均採用。

劃花，就是線雕，花紋在一個平面上，沒有層次，以線條的纖細、流暢、柔和收到藝術效果。使用劃花作裝飾的器物和刻花工藝相同。林東上京窰、赤峯缸瓦窰和遼陽江官屯窰都盛行在釉陶上用劃花作裝飾。

印花，將瓷土作成陶模，雕刻器形和花紋，在窰裏燒得堅硬結實，製作過程中用來壓印器坏。遼代釉陶印花大多數線條不夠清晰，花紋平地隱起，很淺，也有半圓凸起，內容有雲紋、流水、幾河圖案，二方連續的蔓草、纏枝牡丹、折枝牡丹、團菊、芍藥、昆蟲、游魚、鳥類、動物、人物等。還有鴛鴦戲水、落花游魚、寶相花等。這些內容有的是受唐代陶瓷工藝的影響，有些具有獨特的遼人藝術的特點。上述內容不少是就地取材，將當地日常生活中常見的花草植物描繪下來作爲裝飾藝術，如牡丹、芍藥在東北地區很多，團菊就是東北地區的野生菊花，這些花卉東北地區人民的家庭院落就養植。工藝美術取材於生活現實不僅唐朝宋朝中原地區如此，在少數民族控制的地區也是如此。

遼代釉陶印花工藝有的是從器形到裝飾一次模印成功，即工匠們在作印坯模子時既作器形也作花紋。例如葵瓣形碟，碟體外周是八瓣葵花，中部也凸起八瓣葵花，兩層相疊使葵花的結構有立體感。而整個碟體上是淺而細密有序的水波紋，水波簇擁的中心是一朵蓮花。水波紋出現在遼代陶瓷上比較多，這也可能與他們的生活環境有關係，因爲遼人生活最富裕的地區是渤海沿岸地區和松花江流域。有些陸地種植的花卉也配上水波紋，如水波牡丹，水波芍藥。而水波蓮花則可能與遼人地區崇信佛教有關。現在東北三省、山西雁北地區、河北北方遼人控制的地區保留許多遼人建立的雄偉寺廟，所以水波蓮花在三彩釉陶上出現可能與這些宗教的信仰有關。

遼代釉陶裝飾的製作往往是幾種工藝相結合。在一件作品上可以看到主題花紋是捺印出來的，在模印花紋的四周或在器物的口沿，下腹部份以雕刻或劃花工藝做出輔助花紋，如捲草、流雲或幾何形圖案，最後再按花紋的特點塗上彩釉，燒出以後在器物上出現一幅有層次有色彩的陶器畫。

遼三彩及其單色釉陶器與唐三彩相比，藝術上有繼承性，但同時也表明釉陶藝術的高潮已經過去了，遼三彩的藝術水平比不上唐三彩。首先是品種比較少，生活用具不像唐三彩那樣配套。成型工藝也簡單得多，裝飾手法也比較單調。彩釉效果更沒有唐三彩那樣渾厚、流動、浸潤、絢麗多彩。色彩的配調不夠雅緻。比較多地採用按照花紋佈局平塗不同的部位，色彩效果成塊狀較多，所以顯得不夠自然。刻花、劃花、印花層次不多，也不如唐三彩細膩，由於釉質較粗，上釉一般都比較厚，使得用上述工藝做出的花紋不清晰。這些特點正如我們在前面分析渤海三彩釉陶時所說的，遼三彩已經不能和唐三彩，早期的渤海三彩相比，它只能和宋代的釉陶藝術相比。宋代的釉陶藝術，色彩比較單調，釉光不夠明亮，這是一個時代的技術水平，藝術格調的局限，中原地區是這樣，受中原陶瓷技藝影響的民族政權地區也一定是這樣。儘管政權的統治者人爲地分開，但各民族之間的文化藝術，一致性大於差異性，中華民族幾千年的文明史就是這樣。

第二節
西夏王陵的琉璃

西夏政權是公元十一世紀黨項貴族在我國西北地區建的一個民族政權，稱爲大夏。這個政權從1038年建立至1227年滅亡，經歷189年，如果加上政權建立以前的發展時期，西夏的歷史還要漫長。

黨項是羌族的一支，在南北朝後期歷史上就有記載，當時居住在四川西北和青海東南部。主要從事畜牧業。唐朝建立以後，各部酋長率領部落內屬，與唐朝政權關係密切。在吐蕃勢力强大時，黨項受吐蕃壓迫，經唐政府批准，一部分人向東遷徙，到了慶州，即甘肅慶陽地區。後來這部分人分出一支到了陝西北部的夏州（橫山）、銀州（米脂）。到了唐末之際，活動範圍擴大到“幅員千里”，東北至陝西府谷縣一帶，南邊達到陝西延安、富縣，西南至甘肅會寧，西北據寧夏的靈武、鹽池，大部分地區是荒蕪的砂磧。以青、白兩鹽池供煮鹽來食用，與外面的商業交換也用鹽來進行。宋朝時黨項人勢力進一步增强，特別在宋眞宗時的李德明統治時期，採取與宋遼都保持友好關係，進行貿易，並把統治中心移到寧夏的銀川（興州）。公元1028年其子元昊擊敗回鶻佔領甘州（甘肅張掖），德明立元昊爲太子。元昊在公元1032年上台，建立中央集權的專制王權。1038年正式稱帝。國號大夏，建都興慶府。在元昊統治時期，西夏勢力得到很大發展，統治勢力範圍東盡黃河，西界玉門，包括今天的寧夏全境，甘肅的大部分地區，陝西北部，內蒙古自治區一部分地區。領土有二萬餘里。

西夏統治的地理區域，遠古文化相當發達，經濟發展比較早，製陶手工業歷史悠久。1987年寧夏回族自治區在中國歷史博物館舉辦寧夏文物展覽，展出六百多件文物。陶瓷文物佔絕大多數。大多數是西夏地區陶瓷手工業發達地區的產品，也有不少西夏自己生產的陶瓷作品。尤其靈武磁窰堡的瓷器很有特色。在寧夏銀川西夏王陵出土的巨型釉琉璃構件相當有水平。根據考古調查，西夏王陵所用的琉璃構件就是當地生產的。從這些構件就能看出西夏釉陶的工藝水平。

銀川郊區西夏琉璃構件都是各種規格的綠釉作品。有高達一米多高的鴟吻，還有各類脊獸、方磚。鴟吻用白色粘土作胎，胎泥比較粗，由於原料和燒成氣氛的影響，顏色發灰，也微泛紅。火度低。綠釉的呈色劑是銅的氧化物。鴟吻和脊獸雕塑都形體高大，面目猙獰。各種細部結構和圖案組織得有條有理，是雕塑藝術的成功之作。綠釉方磚以蓄蓮爲中心，作出多層的纏枝花卉。只是工藝水平比中原地區明顯低下，表現在胎泥粗，含雜質較多，技藝不夠熟練，施釉不均勻，在口部、耳朵、牙齒等部位應該細膩的地方，確有很多漏釉的小塊，在鱗片部位和底足部分更是大片缺釉。釉層薄，沒有唐代釉陶和琉璃構件的釉層均勻潤澤，綠色發色也不正，釉層中常出現一種淡黃色，所以釉色也不一致，但整個風格上和漢人居住的中原、關中地區的琉璃建築構件一樣。

第三節
金代的釉陶

金朝居於統治地位的民族是女眞族，原名黑水靺鞨，主要居住在黑龍江、松花江及長白山一帶。唐朝時候屬渤海國統治。到公元十世紀，遼的勢力强大滅掉渤海國，該族方使用女眞之名。遼人統治者將漢化較深的一部稱爲熟女眞，編入遼的戶籍之內，留居在松花江流域的一部分沒有編人遼的戶籍，稱爲生女眞。在遼政權統治的後期，政治腐敗，剝削加重，激起人民反抗，統治勢力削弱，整個社會暴發起洶湧澎湃的反遼鬥爭，在這場鬥爭中生女眞勢力發展起來，以完顏部爲中心，推翻了遼的統治。公元1115年阿骨打按漢人政府的形式正式建立金國，組織力量，從1120年開始大舉向遼政權進攻，1125年遼戰爭失利，天祚皇帝在逃往黨項途中爲金人俘擄，金人就這樣把强大一時的遼政權滅亡了。

金人建國之初，女眞社會向奴隸制發展，到滅遼、攻北宋，佔領黃河以北的廣大土地，金人社會受到了高度發達的封建社會下成熟的政治、經濟、文化、工藝和意識形態的影響，金人社會迅速轉化爲封建社會。軍事經濟勢力更加强大，公元1127年攻入北宋都城開封，將徽欽二帝捉住，北宋政權就滅亡了。

整個金代，在金太宗時期（公元1123－1134年）勢力達到高峯階段，金軍佔領山東、河北、河東、陝西，直到大散關（寶鷄境內）。在完顏亮時期於1153年遷都燕京，改爲中都，這次遷都標誌着金人政權全面走向中央集權性質的封建社會。

金人在北部中國的統治時，有計劃地將東北的猛安、謀克移入中原，華北、陝西及隴右之地，實行屯田軍戶，計其戶口，給賜官田，使自播種，以充口食（《三朝北盟會編》卷二四四引張棣《金虜圖經・屯田條》）。文明低下的金統治者對北方社會實行掠奪，使良田荒蕪，生產遭到巨大的破壞。漢人爲了維護自己的生產方式和生存下去，對金人的野蠻統治進行了堅決的反抗。這些反抗迫使征服者採取措施與已經達到的先進生產力和生產關係的漢人生活相適應，使漢族地區較高的生產方式能維持下去。正是這種情況，金朝統治時期的各種手工業，包括陶瓷手工業在內，不但實際存在，而且有所發展。金人於1115年建國至金太宗時期，比較注意“務本業”和“抑游手”，使農業有所發展。尤其把中原地區的大批漢人、契丹人遷住東北地區，對東北地區社會生產力的提高很有幫助，統治者爲了滿足奢侈生活之需，社會也需要提高生活用具的水平，尤其注意收羅漢人的手工業工匠，這對東北地區手工業，特別陶瓷業的生產發展特別有利。

東北地區金人陶瓷生產是遼代陶瓷生產的繼續。金人陶瓷大多數質地比較粗糙，包括釉陶製品往往和遼代的製品難以區別。1127年金滅北宋，佔領北方廣大地區，佔領之初，陶瓷業與其他手工業一樣遭到破壞。從考古發現來看，金朝初期的釉陶極少，只有到完顏亮、完顏雍時期墓葬出土和有紀年銘款的陶瓷數量才逐漸增多。在他們這個時期執行南北修好的政策。根據《金史》記載這個時期，羣臣守職，上下相安，家給人足，倉廩有餘。在北方經濟得到發展的情況下，手工業、文化藝術才具備發展的條件。北方的陶瓷窰址調查資料表明，金朝時期有不少瓷系有相當可觀的發展，在陶瓷史上佔有重要的地位，如河北的定窰、觀台磁州窰、臨城的邢窰在金代繼續生產，北京門頭溝龍泉務窰、河南禹縣的鈞窰、魯山的段店窰、陝西銅川的耀州窰、旬邑窰、山西的臨汾窰、渾源界莊窰、霍縣窰、山東的淄博窰、徐淮地區的宿州窰、和泗州窰。在金人統治勢力的邊緣，屬於南宋統治勢力之下的，有四川的廣元窰。廣元窰的堆積中有金正隆元寶銅錢，在廣元地區有不少金人的墓葬，出土金人的銅錢和廣元窰的瓷器和釉陶製品。金人的勢力沒有達到四川，但廣元地區處於陝西和川北地區的交通線上，金朝商人勢力很活躍，所以陶瓷窰址裏能發現金人的銅錢。在廣元地區發現有金商人墓。

金代中原地區的釉陶，現在所知在金代從事生產的窰址，有河南魯山的段店窰、山西臨汾的龍祠窰、渾源界莊窰、霍縣窰等。由於這些窰址都沒有經過正式的田野發掘，調查中採集的研究標本只能根據墓葬有紀年的資料進行對比分析，對金代釉陶尚不能進行分型分式和編年研究。

金代釉陶目前可以確定的只有枕、瓶、小棺材模型等作品。

釉陶枕一種是長條，腰部略爲彎曲，兩頭稍寬，作[圖形]形，胎體刻劃蔓草紋，施綠色鉛

釉。還有一種長條形枕，器形作銀鋌式，也是施綠色鉛釉。

瓶，在四川廣元金人墓葬裏出土一種綠釉小瓶，形製像玉壺春瓶，也像石刻藝術中觀音菩薩手上拿的凈水瓶，有的高只有10厘米左右。這類釉陶在廣元窰址裏也有發現。

棺材模型，1975年12月27日山西考古工作者從一個塔墓裏清理出一件小棺材，可能是模型或者是和尚用來裝舍利珠的，施三彩低溫鉛釉。同時出土的還有一件陶盒，盒蓋裏壁刻有幾行字，字體筆道的刻痕裏染鮮紅顏色，文字內容："三月十五日身化，大定十四年九月一日。入塔前院主李供滿骨頭合了，姪兒李善奇記。"從這些有限的資料，可以得出一個初步的印象，釉陶作爲生活用具繼續減少，而作爲祭品、殉葬用品和納涼用的陶枕在北方生產較多。

宋代以後，釉陶發展的方向轉向宗教用具，建築方面，金代表現的比較突出，著名的山西琉璃或琺花陶器就是在這樣的背景下發展起來的。

三彩釉陶製作出來供建築上使用的大型雕塑獨具風格。山西朔縣崇福寺金朝皇統三年（公元1143年）建成的彌陀殿，殿內脊榑下的木板上，留有"維皇統三年癸亥拾肆己酉己日特建"的題記。殿頂上筒坂布瓦覆蓋，綠色琉璃溝滴和脊飾剪邊，正垂各脊全用瓦條砌築。脊上的三彩琉璃鴟吻、瑞獸、力士形象是金代釉陶的優秀作品。鴟吻和瑞獸都相當巨大，加上彩釉的明亮，增加了建築物雄偉壯觀的氣勢。從工藝上來說，造型洗練，技術相當高超，釉色渾厚，經歷了將近九百年的風霜寒暑，保存完好無損，相當難得。房脊上的力士塑成一個武將形象。頭髮盤捲而上，雕飾髮冠，濃眉緊鎖，眼角上吊，五官集中，身着鎧甲，兩手舉於胸腹，一上一下作持物狀，兩脚叉開，脚穿高桶皮靴，虎臂熊腰，肌肉發達，顯示出一種不可戰勝的力量。這樣高大的藝術形象，宋遼三彩釉陶至今尚未發現，說明金代釉陶在表現大型建築雕塑方面相當强。

第十四章

元明清的釉陶和琉璃

第一節
元朝釉陶藝術的新風格

釉陶生產到元代之後，生活用具的製作已經很少了。因爲元朝以後瓷器生產在全國各地迅速地發展起來，景德鎮逐漸成爲我國製瓷的中心。各個地區具有獨自風格，爲當地人民喜愛的瓷窯體系都發展起來。瓷器在人民生活中的使用相當普及。無論城市遺址、農村村落遺址很容易發現元朝以後的瓷器遺物。元朝以來城鄉交通得到了很大的發展，各地城鄉物資交流遠遠超過唐宋時期。瓷器隨着交通情況的變化輸送到全國各地。所以元朝的一些古代城市遺址發現瓷器的品種很複雜，有的甚至來自全國各地的瓷系。龍泉窰、德化窰、磁州窰、鈞窰、同安窰、吉州窰、建窰、廣元窰等瓷系與景德鎮窰一起，以極快的步伐前進。生產規模很大，充分滿足國內需要和外銷出口。釉陶用具使用的範圍就越來越小，而且釉陶和瓷器相比，有一些顯而易見的弱點，如比較鬆脆，不結實，尤其釉面經不起磕碰，容易開裂和剝落。胎體厚實，但比較輕，造型和釉質釉色都不如瓷器敦實，有的製作得不夠雅緻，所以人們使用得越來越少。根據遺留下來的文物資料證明，釉陶工藝生產的方向有些轉變，主要爲宗教祭祀用具和佛、神等人物形像。在許多宗教寺廟，留下不少元代文物。

釉陶的生產，在河北、河南等地都有。比較突出的是山西。在藝術上獨樹一幟。南方各地，尤其東南沿海地區的鉛釉陶器的製作工藝也相當普及，但比較分散，在各地作坊裏生產，資金和技術力量都不强。

和生活用具相比，作爲建築構件的琉璃生產確以空前的規模向前發展。從統治者的皇城、宮殿到陵寢，從官府衙門到寺廟，從佛教寺院、寶塔到道觀仙庵的建築，許多都用琉璃建築起來，金碧輝煌，在我國釉陶發展中佔有重要的地位。

元朝以來的釉陶生活用具、祭祀、陳設藝術作品沒有唐朝那樣集中，甚至也比不上宋遼金時代豐富，所見資料很分散，只有山西境內保存較多，過去故宮博物院的陳萬里先生和山西的文物考古工作者作過調查和報導，爲了供研究這個問題的人士參考，在這一節裏根據這些報導作一些介紹。

一、釉陶的生活用具，侍神器物和佛像

釉陶建築構件通稱琉璃，而元代生產琉璃建築構件的作坊同時也生產生活用具、侍神用具和生活中使用的器皿。"琉璃"一詞在民間用語中逐漸多起來。所以不少地區將元以後一些釉陶生活用具、敬神用具和香爐等工藝製品也稱作琉璃。元朝琉璃資料很分散，我們只能按照時代先後和品種排除來作一個大概的介紹，從這裏明顯地表現出釉陶工藝發展的趨勢。

故宮博物院珍藏一件元至大元年（公元1308年）琉璃香爐。造型結構是直口平唇，直頸，腹部較扁而鼓出，口沿至頸安方形竪耳，雙耳碩大，爲了堅固平穩，兩螭耳在由口沿至頸的中部地方用橫梁支撑起來。胎爲白胎，白中泛黃，粗糙厚重。口沿雕刻規矩的回紋，頸部雕刻荷花圖案一幅，用方框圍住。腹體整個用高浮雕技藝作出裝飾，前身是一枝茁壯的牡丹花，後身是兩枝牡丹花，枝葉挺拔，層次分明，一條矯健的蟠龍穿插於牡丹枝葉之間，香爐三足雕出粗壯的獸頭。通體施黃、綠、白三色釉，釉色沒有唐代釉陶那麼光潤艷麗，但有强烈的民間藝術的氣息。兩耳的正面胎體上各刻一行文字：

左：歲次大元國至大元年四月初拾記

右：汾陽琉璃待詔任塘成造

至大元年是元武宗海山的年號，即公元1308年。從元世祖忽必烈至元八年建國算起，經歷了27年，這是元朝統一中國之後經濟文化走上發展的欣欣向榮的時期。這件香爐從造型到雕刻、彩釉上看，雄偉剛健，刀法犀利，反映出元朝社會上升時期的藝術氣質，不同凡響。由於有製作的銘欵，這件作品爲研究元朝釉陶工藝和器物造型演變序列提供了一個標尺，同時作品明確記載是山西汾陽出產的，對研究琉璃的生產地也有科學價值。值得注意的是製造者的姓名和地位刻在最顯著的位置，在封建社會裏陶瓷工匠一向被人看不起，沒有社會地位，在大量的精美陶瓷作品上留下姓名的極少，有社會地位或官職的更少，這件作品的銘欵是一個新現象，在山西地區琉璃生產者重視自己的勞動價值和地位，堂堂正正地把自己的姓名、職稱刻在作品顯眼的位置。從釉陶發展整個歷史過程看，從元朝起這種情況越來越多，明清時期署工匠姓名者更普遍，甚至整個家族都署上去。

這件作品上刻有琉璃名稱，說明三彩釉陶在元代民間廣泛地使用這個名詞，它將文獻記載和實物統一起來，所以故宮珍藏的這件作品有重要的科學價值。

首都博物館北京簡史展覽（1984年舉辦的）中，有一件北京出土的三彩雙耳香爐和上件作品相似。爐蓋塑成博山形，山巒起伏，層次很多，峨巍壯觀，順着山岩一條蟠龍盤繞而上，爐身結構是直口，平沿，方唇，直頸，腹體較扁而圓鼓，腹下承以三獸蹄形足。以高浮雕技藝在胎體雕出裝飾。蓋上的蟠龍頭大頸細，身粗而短，矯健有力，和江西景德鎮元朝青花瓷器上的龍紋造型，石雕建築上的雲龍風格一致。龍嘴張口，雕透，直通爐的內腹，便於焚香時香烟冒出，既起到通風拔氣助燃的功能，又使蟠龍增加吞雲吐霧的神秘色彩，頗具匠心。龍的唇沿刻出一朵朵祥雲。香爐的頸部刻出纏枝蓮花，也是透雕。腹體雕刻的是盛開牡丹花，花葉舒展，一條蟠龍躍動其間，另一側是一只展翅鳳鳥在花間飛翔。通體施釉，釉色根據內容的不同而調配，山崖是藍色釉，蟠龍是黃色釉，香爐的兩耳是綠色釉，口沿唇邊的朵雲是黃色釉和綠色釉相間。腹部的牡丹是綠葉黃花，鳳的頭部是黃色釉，頸部的羽毛是綠色，鳳尾羽毛展開，施黃色釉。龍的頭和身均是黃色釉，而龍鬚則配藍釉。香爐的獸足是黃色。這件香爐件頭規格雖然沒有故宮博物院珍藏的那件那麼大，但雕工精細，釉色複雜多變，五光十色，不失爲元代琉璃的精品。

黃綠釉背光佛像，首都博物館北京簡史中還展出一件元代佛像，高約十厘米，製作相當精巧。雕塑成型所用胎泥較細，也是元代釉陶中的代表作品。佛祖盤膝而坐，兩手叉於腹前，面目豐腴，神態安祥，佛像貼靠的背光像一片蓮花瓣，周邊雕刻非常精細的火焰般的光芒，底部是六方形束腰的佛座。佛是三彩釉，四周是綠色釉。

琺花水龍寶座鸚鵡童子觀音，也是首都博物館珍藏的元代釉陶，屬於山西琺花類。這件雕塑品高約30厘米，觀音頭戴法冠，面目清秀，五官比較集中，身軀苗條清秀，盤膝而坐，左手放在膝上，手背站一鸚鵡，右手搭在靠墊上，旁邊站立一童子，活潑稚氣，釉層光澤相當光潤，略有剝落。

八仙人物形象，山西大同地區發現琺花釉陶的八仙人物形象。這是按照古代神話傳說中的八位，即鐵拐李、漢鍾離（鍾離權）、張果老、何仙姑、藍采和、呂洞賓、韓湘子、曹國舅等的故事塑造的人物形象。八仙故事在元人雜劇裏屢有出現，爲人們所喜聞樂見。大同出土的八仙形象是紅泥作胎，面目蒼老，但精神閃爍，塑造的手法簡練，着重刻劃人物瀟灑的精神狀態，有濃郁的民間藝術氣息，除人物以外還有仙山形象，山由層層怪石堆疊而成，與人物形象組成完整的陶塑羣。施綠、紫、黃、藍等顏色釉，顏色深沉。這是元代釉陶藝術繼承宋金以來的傳統，改變了唐朝三彩釉那種莊重、華貴的傾向。由爲皇室、達官顯貴、富豪之家服務轉變爲一種單純的民間藝術的傾向。八仙人物衣着上作出民間錦繡的團花，如意紋錦等，與元代的青花，磁州窰瓷器上的裝飾一致。

元代這類琉璃釉陶（琺花）是我國陶瓷藝術中一個有機的組成部份，在滿足民間勞動羣衆精神生活需要方面，佔有相當重要的地位。

二、元朝的琉璃構件

供建築用的琉璃構件生產更爲發展，這些雄偉的琉璃構件以山西境內最多，這裏擇要介紹幾處：

平遙縣東泉鎮百福寺山門屋脊上安置有一套琉璃寶頂，寶頂中心是一立碑，中心塑一合掌虔誠禮拜的童子，背面刻三行銘文："介休縣張元村琉璃待詔張琳男仲祥，延祐三年六月六日造"二十四個字，立碑四周塑出兩個躍動性很強的獅子，獅子馱着蓮座，蓮座上是寶瓶。立碑兩側塑出雄偉的龍形脊吻，圓睜雙目，張口作吞物狀。白胎，作黃白色，粗重，含有較多的砂粒，與民間製缸的泥料相似。釉層較厚，釉色作白、黃、綠、黑四種顏色①。延祐三年是公元1316年，是元朝前期的作品。

五台山豆村唐代建築佛光寺這是保存至今最完整，最有氣魄的唐代寺廟建築。佛光寺的文殊殿上有一組鴟吻，金剛寶瓶，它們不是唐朝的作品，是元朝翻修時換上去的，保存完好，是難得的元朝大型琉璃構件。鴟吻比較高，由幾塊琉璃構件拼對而成。最上面的寶劍較寬而矮，彩釉爲黃綠相間，鴟吻毛髮豎立，係用刀刻劃而成，上部爲顏色較深的翠綠釉，下端爲深綠釉，臉部爲淺綠釉，貼塑一條黃龍，鴟吻凸起的龍角施深黃釉，粗大的圓眼是黑色彩釉。殿脊中央的金剛寶塔，頂端是綠釉，圓珠是黃釉，寶瓶中部的菩薩

①見《文物》1962年4、5期合刊12頁。

三、廣東佛山石灣的仿鈞釉陶





圖206　五台山佛光寺文殊殿脊上的元代琉璃金剛寶座

圖207　芮城永樂宮三清殿琉璃鴟吻

（公元1341年）底欵的象鼻大瓶，施窰變釉，如這件作品鑒定無誤的話，石灣釉陶仿鈞窰變釉的歷史就可以上溯到元朝。

張維持教授長期從事石灣陶器研究，取得很多成就，他指出在元朝石灣釉陶仿鈞釉是完全可能的。在論文中提出了石灣《霍氏族譜》，裏面記載着："霍氏三世祖原山公燒缸瓦窰一座，土名莘崗村，窰名文灶，東西俱十六丈七尺，南北俱二丈五尺。"又說："霍氏原藉山西，南宋前遷於廣東南雄，宋咸淳九年（公元1273年），再遷佛山石灣。"據此看來，霍氏家族在遷居石灣不很久，就自行製陶燒窰，作坊頗具規模。現在石灣還有一部份居民的祖先大抵也是宋元時期從北方遷來。如龐氏始祖在宋寧宗開禧元年（公元1205年）初至石牌頭，至今石灣還有石牌頭街。石灣的《侯王廟碑記》也記載了一批宋末、元初時期到石灣來的氏族②。北方是釉陶的發源地。千百年來在河南、河北，山西等廣大地區廣泛發展。大部份村鎮都有能燒釉陶的工匠在民間從事生產，尤其山西地區釉陶工藝更是普及。元朝又是釉陶大發展的時期，山西地區超過河北、河南。從山西地區釉陶工匠活動情況看，身懷技藝的釉陶工匠活動能力很强，經常遷徙，從山西遷到廣東石灣辦窰場，傳技藝，發展釉陶生產很有可能。鈞釉陶器在元朝北方是一個大發展的時期。鈞釉裏加上鉛就可以在陶器上出現斑斕燦爛，變幻莫測的低溫鈞釉效果。

從上述資料可以看到元代釉陶，以單色釉的生活用具、侍神器皿，嶺南地區仿鈞釉陶生產逐漸有所發展，特別是供建築用的各種琉璃構件的生產，超過唐宋。元代釉陶包括琉璃在以下幾個方面的特點上是明顯的：

第一，元代琉璃的胎體原料有兩種：一種是紅色胎泥，即普通紅土作原料，摻一些細砂以增强煅性，使製品在窰內焙燒時不變形。這類作品和漢代的鉛釉陶器的胎體原料一致，特點是原料組織粗鬆，也因爲這一點，所以製作的作品不可能很細膩，而是比較粗獷，線條不細也不流暢。胎釉密合得不夠結實，容易剝落，這一種琉璃主要用於民間的工藝和建築構件。另一種是用白色瓷泥作胎，和北方瓷器的原料一致，即北方的坩子土。原料加工和調配比較講究，製作也相當精細，彩釉的配製既協調，色彩效果又好。在工藝上的白胎琉璃代表了當時琉璃的水平。這類作品主要用於皇宮建築構件和皇室及宗教用的器皿的製作，從生產數量上來說，紅胎琉璃數量最大，生產地域比較寬。

第二，釉色主要有綠、黃、白、黑四種顏色，其中以黃色和綠色兩種爲主。彩色的搭配比較簡單，在皇宮和官府的琉璃作品和構件主要有黃色、綠色、白色和孔雀綠色等。馬可波羅在《馬可波羅紀行》中說："君等應知此宮之大，向所未見，宮上無樓，建立平地。惟台基高出地面十掌，宮頂甚高，宮牆及房壁滿塗金銀及繪畫外，別無他物。""頂上之瓦，皆以紅、黃、綠、藍及其他諸色，上塗以釉，光澤燦爛，猶如水晶，致使遠處亦見此宮光輝，應知其頂堅面，可以久存不壞。"（馮承鈞譯《馬可波羅紀行》中册第八三章《大汗之宮廷》）。《輟耕錄》卷二十一記載："凡諸宮門，皆金鋪，朱戶，丹楹、藻繪、彤壁、琉璃瓦飾簷脊。"元代最高統治者居住的皇宮規模是全國建築中最宏偉的，使用的琉璃構件數量很大，質地也是最優秀的。

元大都有燒琉璃的窰場，元朝政府也設有專門的官府來管理。《元史》卷九十記載："大都四窰場，秩從六品，提領，大使，副使各一員，領匠夫三百餘戶，營造素白琉璃磚瓦，隸少府監，至元十三年置，其屬三，南窰場，大使、副使各一員，中統四年置。西窰場，大使、副使各一員。至元四年置。琉璃局大使副使各一員，中統四年置。"從而知道北京皇宮及其他規模巨大的建築上的琉璃構件，主要是北京地區生產的。

第三，元代琉璃製品，無論是香爐一類的供器還是大型的建築構件，都比較流行鐫刻銘欵。這些銘欵的內容，包括紀年，製作地點，工匠的姓名，對元代琉璃發展的編年研究很有價值。

第四，元代琉璃建築的裝飾藝術，其風格主要表現粗獷而豪放，和元朝磁州窰陶瓷風格一致，具有濃郁的民間藝術的色彩。這些藝術形式，包括龍鳳等吉祥圖案也多是來源於民間，反映北方民間發達的文化藝術和羣衆豐富的想像力。琉璃構件或生活器具上的蓮花、牡丹、流雲等圖案則表現了工匠們藝術的概括力，從日常常見的花卉提煉成裝飾圖案，這些藝術形式後來用在皇宮、官僚的府邸、寺院建築上。皇宮用的琉璃造價高，嚴格按照封建等級來製作，罩上了威嚴的色彩，使這些建築羣成爲封建皇權的象徵。但從製作工藝程序來講和民間琉璃沒有多大區別。

②張維持、李抱榮：《石灣窰仿鈞窰的成就與特色》中國古陶瓷研究會年會論文。

第五，釉陶在石灣開始仿鈞釉，成為廣鈞。

第二節
明代的琉璃、琺花、宜鈞和廣鈞

明代釉陶遺留的作品相當豐富，一個是年代比較近，一個是生產比較發達，生產的數量比較多。雄偉豪華的宮殿、寺院、官府建築超過歷史上任何一個朝代。琉璃工匠製作時比元朝更注意在作品上留下姓名、籍貫和製作時間等。有的用尖銳的工具刻劃文字，有的打上印記，有的用墨寫題記。明朝中期，特別是成化（公元1465－1478年）以後年款銘記更加普遍，這些對明代釉陶（琉璃）的編年研究很有利。明代琉璃除南京、北京的皇城宮殿建築以外，還有各地的宗教寺院，以琉璃為主要建築構件的大型紀念建築如寶塔、樓閣、牌坊、照壁、香亭、神龕等保留下來很多，尤其山西地區的琉璃建築在民間相當普遍，還有日常生活用具、陳設和玩賞的藝術品、文房用具、供人們敬香的菩薩、神仙、供器、祭品等也保留不少，說明琉璃在明代與人民生活聯繫相當密切。

明代琉璃仍然以山西地區最著名，有優良的工藝傳統，係獨特的地方名產。在琉璃工藝的基礎上，生活用具發展起來了一個新的品種，叫山西琺花釉陶。在江蘇宜興發展起來了仿鈞釉的產品，廣東石灣地區也迅速發展起來富有地方特色的釉陶作品。由於資料沒有系統的整理，我們對這方面的知識也極有限，因此在這裏只能作大概的介紹。

一、山西琉璃

山西太原洪武十四年修的崇善寺是明朝最早的琉璃建築，永樂六年修建的雄偉的黑陀報恩寺兩處。現在收存有這兩所建築物的琉璃鴟吻、板瓦、龕座、供桌、花瓶等。這些作品都是用北方坩子土作坯料，原料加工比較細膩，胎體中顆粒比較均勻，沒有斷裂的現象。胎面刻劃的裝飾紋樣精細嚴謹，紋理清晰，鉛釉瑩潤，釉層均勻，顏色相當艷麗。琉璃構件，氣魄雄偉。

崇善寺大悲殿垂脊獸頭，造型別緻，獸頭不像傳統的龍形，而像獅子，耳下的毛髮有規律地曲卷，腦後的鬃髮梳剪整齊，像波浪形平行起伏地隨風飄逸，龍身由頸向下彎曲，頸部刻劃出鱗紋，與屋脊銜接，龍爪粗短。不像元代鴟吻那樣繁縟，而是以簡潔的線條勾劃出矯健的形象，沒

有寶頂，頂上飾，不像一般的兩端吻獸低的宮殿屋脊。（圖208）

大同市東街南路的九龍壁是明朝洪武年間之物，也是我國目前保存比較完整的琉璃照壁。大同是明太祖朱元璋的第十三子朱桂的王府。洪武二十四年（公元1391年）朱桂被封為代王，洪武二十五年（公元1392年）他來到大同，開始修建規模巨大的代王府，在王府前修了一座九龍照壁。照壁正對王府的端禮門。明朝末年代王府毀於戰火，九龍照壁由於是由大琉璃構件建構，被保存下來。為了適應城市建設規劃，現在已將九龍壁向後移動了25米，並使其原貌得以保存下來。這是我國目前所見保存最好、規模最大的琉璃照壁，即九龍壁，是一座有重大科學價值的珍貴文物。

九龍壁係琉璃構件砌成，琉璃構件以紅色陶土作胎，配上彩釉燒成，質地堅硬，色澤鮮麗，極少剝釉現象。造型結構分為頂、身、座四個部分，壁體高8米，長45.5米，厚2米。頂部用黃色琉璃筒瓦頂覆蓋，正脊兩端是巨大的龍吻，下為廡殿頂，用綠色琉璃瓦覆蓋，兩端為各種走獸。壁面的九條龍共用了四百多塊琉璃方磚砌成，每塊方磚高、長各約四米見方，分六層排列而成。壁身上雕刻三方連續的牡丹、菊花等花卉，再下是一對鬥拱的斗拱。壁面作為背景的是太湖石、彩雲、水藻，爭珠中的中間部分以高浮雕手法雕刻出獅子、大象、麒麟、飛馬等形象。壁的中間部分也以高浮雕手法作出的九條巨龍。中間一條龍是正龍，釉色是較重的正黃色，姿態有如正坐中央。在正龍左右對稱的是一對行龍，昂首奮爪，波浪起伏，以淡黃色釉，就是說釉色較正龍為淡，再次為兩條飛龍，淡紫色釉，最外側為兩條升龍，龍的身體旋轉，顏色也較淡。龍角、背脊、龍爪等部位為綠色釉。這些藝術形象是由許多構件拼對而成，不露拼對痕跡，好像一次整件作成。這就可以看出工匠們在燒製時計算的準確，作工的精密，他們刻苦鑽研掌握複雜的工藝程序，琢配好每件構件的形狀，安排燒結時的收縮率等，都控制得很好。構件燒成之後經驗豐富的工人們再拼對得極為嚴密，一絲不苟，整個照壁渾然一體，就像一個高明的雕刻家，手執鋒利的雕刻刀將它一氣呵成。這件琉璃照壁反映出明朝開國之初，社會處於上升時期的朝氣蓬勃的景象，也反映出山西大同地區琉璃燒製工藝的發達和成熟。

值得提出的是，大同九龍壁表現出雕塑藝術的高超手段。其中的九條龍和其他輔助藝術內容都是用高浮雕的手法作出來的。中央的正龍和其他八條龍，左右對稱的位置都不是十分嚴格的。它們不是用建築上要求對稱計算的準確性來安排位置，而是按藝術形式美的要求來安排龍的位置。既照顧到整個照壁九條龍的對稱排列，又不拘泥於形式的機械，以表現每條龍的龍吟不同的姿態為主。有的龍昂首奮爪，奔身騰躍，飛向天際，有的騰曲翻旋，努力奮進，有的搖頭擺尾，凌雲降落，如在游戲，有的身軀起伏，靜中有動，但神態上躍躍欲試，他們不可能絕對地對稱。人們面對這些生機勃勃的巨龍，早就被他們的神面所吸引，甚至不會去注意他們的位置是否結構整齊——突破了建築藝術的規格化的布局。這些龍的造形特點是頭大，頸細，四肢和爪粗壯雄健有力，腰繞剛勁雄偉，還保留一些元代龍的特徵。以中央為準的正黃色的坐龍為主，大嘴會眼，手爪粗壯，頸細，鬣叢，每條龍的一舉一動都動分明，各條龍的氣質，都有獨自的活力，激情和神韻，表現出磅礴雄壯偉大的氣勢。藍色琉璃作出的背景，飄渺的山岳和波濤，表現出大自然的壯闊和人類世界的高遠。彩釉運用的成功，使整個照壁龍多彩，構成奇觀（圖209）。

二、南京寶塔根下的奇蹟

談到明代的琉璃，人們不能不想到朱元璋開國的都城——南京。南京是我國歷史名城，作過許多朝代的國都，明朝時南京是我國歷史上的興盛時期，在政治、經濟、文化、藝術等領域都有重要地位。明朝開國之初，定都南京，皇城、宮殿、廟宇、官府、寺宇等建築都採用大量高質量的琉璃構件，金碧輝煌。在南京各個地方的明朝遺跡的地下保留的琉璃構件相當豐富，當地發掘時有發現。南京博物院、南京市博物館收藏相當豐富，在南京中華門外雨花台一帶保存了明初十分的琉璃窯場遺跡，這是洪武二十六年（公元1393年）初開始建設的皇家琉璃窯場，以後陸續建立了七十二座窯。南京博物院曾作過多次的調查，採集了許多琉璃筒瓦、板瓦、脊獸、柱、枋、欄干、須彌座、拱門花件等建築構件。

1958年，在南京明故宮遺址採集到的各種琉璃筒瓦，與這種的瓦來比較時看，瓦體只有半個圓筒的樣子，瓦構是圓筒的，瓦當中心是雕龍



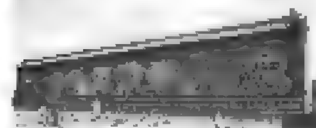


圖208　太原明洪武十四年崇善寺大悲殿琉璃脊飾

圖209　山西大同明洪武琉璃九龍照壁

① 李生編　康靈僮：《古都大同九龍壁》，山西人民出版社編《山西名勝》72頁。

② 南京博物院　張正祥：《明代南京聚寶山琉璃窯》，文物1960年2期41－46頁。

紋，龍的結構比元代瓷器上的龍紋組織要複雜，龍頭向左，眼睛鼓出，幾乎無鬚。從鼻翼兩側長出的兩根長鬚，彎曲像如意，龍角較細，龍頭上的髮毛較短，梳剪整齊，一束朝上，兩束向右飄動，四肢粗壯，爲五爪，龍尾光禿，這是明初典型的禿尾龍形象，龍頸較細，龍身肥厚，肌肉的質感很强，鱗甲整齊。龍的形象突出之點可以概括爲無鬚、細角、肥體、禿尾，對鑒定明初陶瓷圖案提供了一個寶貴的資料。

綠釉琉璃筒瓦，規格和黃釉琉璃筒瓦完全一樣，只是釉色不同而已。綠釉顏色深沉，成墨綠色，光澤不夠鮮艷，但比較柔和。

黃釉琉璃板瓦，長21.5厘米，在明朝南京皇宮建築使用。瓦頭成如意頭形，略爲寬扁。質地和筒瓦一樣，可能是同一作坊生產的不同品種。瓦頭正面印龍紋，龍的身體比較秀長，龍頸以下部分似正面站立。前肢左臂伸開，右臂略爲彎曲，前肢兩臂和身子幾乎一樣粗。龍頭向右回望，頭頂的鬚髮向前飄動，兩眼圓睜，追逐火珠，前肢兩側和龍尾飄動的彩雲像由三朵靈芝聯綴而成，拖着一個長長的尾巴。這些獨特的工藝形式在明初的瓷器圖案上也是一樣的，這就是牠們的時代特徵。

明成祖朱棣取得政權以後，在永樂十年（公元1412年）於南京中華門外修建大報恩寺，燒製了大量的供建築用的琉璃構件。這些琉璃構件是明初琉璃的珍寶，藝術性很强。現在朱棣修建大報恩寺的地點叫寶塔根。當時寺院規模很大，殿宇極多。在大報恩寺的左側不遠還修建了一座堪稱世界奇跡的琉璃寶塔。

根據文獻記載，單是修建這座寶塔，費時19年。塔高三十三丈，九層八面，覆瓦拱門都用五色琉璃構件，這些琉璃構件作成翼羊（飛羊）、獅子、翼馬（飛馬）、白象、蓮花等圖案。塔頂的製作共用了二千兩黃金。全塔上下懸掛一百五十二個風鈴，還有油燈一百四十六盞，日夜通明，輝煌壯觀，稱爲長明燈，它是南京最巍峨雄偉的建築。

江西景德鎮考古工作者在發掘明代御窰廠遺址時，在遺址最下一層，大約是洪武和永樂時代的地層，發掘出數量很多的白瓷磚，這些磚和一般鋪地磚或房屋建築用磚不同，成各種形狀，有的有接榫，有的有棱角，有的形狀特異。都是用細白瓷土作胎，施瑩潤的白釉，其精美程度和永樂白瓷生活用具水平一致。這一定是皇家建築的構件。而永樂時已經遷京，不大可能在南京一般建築上使用。按其高貴的品格很可能是爲永樂在南京修建這座大報恩寺塔主體用的構件。景德鎮歷史博物館的劉新園先生告訴筆者，當時的塔主體建築可能是白瓷塔，這是很正確的。如果塔身配上各種彩釉琉璃，其雄偉壯觀和氣象不凡的景象就可以想見，可以推測這座寶塔恐怕是空前偉大的一座寶塔。

南京的考古工作者考查，明初永樂時期爲修建這種規模宏偉的寶塔，設計和配置琉璃構件時就作了兩份。一份供當時修建之用，還有一份按原質原樣燒出來備用，或將來修繕寶塔時更換零件之用。既省事又能保持零件一致。這是考慮周密、卓有遠見之舉。這座雄偉精湛的寶塔於清朝末年毀於戰火，大報恩寺及其寶塔成爲一座廢墟。人們只能從瓦礫中找到一些零星構件來進行研究之用。在南京朝天宮博物館保存有《江南大報恩寺琉璃寶塔圖》的石刻綫雕，從清秀的線條對照釉光絢麗的彩色琉璃構件，可以想像到金光燦爛的雄偉寶塔。

大報恩寺及其寶塔遺址，今天叫寶塔根，考古工作者多年來一直在進行調查，終於把前面說到的寶塔備用件埋藏的地點找到了。林泓在《深藏地下的寶塔》一文中作了報導，他說："多年的艱苦尋覓得到了報償，五色琉璃釉的熠熠光華在地底下重新顯現。人們在這座碩大而整齊的地下寶庫前瞠目結舌，對我們祖先的創造精神和深謀遠慮讚嘆不已。……，不計其數的琉璃構件堆放得極爲整齊，每個構件上都有墨寫的編號。歲月的流逝，水土的侵蝕，似乎對墨跡毫無影響，編號還是那樣的清晰。"⑤如果把這些構件清理出來，按照石刻的綫圖建造起來，一座輝煌壯麗的寶塔將再現於人民面前。隨着祖國建設的開展，這個願望可能會實現的。這些有待發掘來證實。

現在將寶塔的琉璃構件，擇要介紹如下：

大象凸雕方磚，1958年南京市能仁里明代琉璃廠遺址出土，形狀爲長方形，長48厘米，高50厘米，重127公斤，在長方形泥板上塑出一隻大象。在大象周圍的平板上雕刻出佛教藝術上特有的卷草紋，通體施深綠釉，只在少數地方點綴金黃色。大象是塑上去的，側身而立，頭向左扭轉過來形成正面形象，荷葉狀大耳下垂，象牙緊貼長鼻，鼻尖略爲上鈎，頭上戴金色配飾，鑲嵌綠

⑤林泓：《深藏地下的寶塔》(光明日報)1983年11月23日第2版。

寶石，頭頂金飾件和大寶石，象背鋪錦墊，綉成荷葉邊，裏面是一周金黃色的聯珠，往裏是海棠形寬邊，中心是一幅盛開的牡丹花，花的枝葉是綠色，花朵是金黃色，底色爲淺黃色。錦墊下垂至腹部，背上又鋪一層雲頭形錦，上馱蓮形寶座，座的下端並列一周覆蓮，束腰是一周巨型的聯珠。其上是仰狀的雙層蓮瓣，環繞底壁一周。周壁蓮瓣是淺綠色，其中只有寶裝蓮的蓮瓣線條和聯珠用金黃色，作工很細，整件作品只用黃綠兩種顏色。由於色彩的巧妙安排和深淺的搭配，使作品富麗堂皇。

寶裝蓮座，長42厘米，高13.5厘米，重35公斤。這是寶塔基座的一塊構件，長方形，上下並列一周的仰覆寶裝蓮，蓮瓣寬肥而多層，淺綠釉，黃色勾邊，仰覆蓮之間是一周聯珠紋，蓮瓣上端是金黃色的寶珠和周邊是鑲嵌小珠的寶珠。

獅子凸雕方磚，長42厘米，高26厘米，重27.5公斤。正中凸雕一獅，獅身向左側踞坐，頭面向右扭轉成正面形象。濃眉壓在小小眼珠的上方，鼻寬而短，鼻孔上翻，嘴裂得很寬，嘴角一直裂到臉頰的中部，嘴角露出鋒利的牙齒，卷曲的毛髮有三層，第四層一束束成放射狀向外飄灑，髮毛佔的面積比整個身軀還要長，身軀很小。頭上髮毛、尾和四肢的長毛均爲綠色，頭、身軀和爪都是黃色。獅子周圍的地面雕刻粗壯的卷草紋。

翼羊凸雕方磚，也是寶塔建築構件，中央一隻飛翼羊，長37厘米，高26厘米，重47公斤。這個構件也是長方形，地面也雕刻出寬肥的卷草紋。在上面雕塑出一頭飛翼羊。羊昂首張嘴，羊角向背後卷曲，耳隨犄角豎立，兩眼圓睜，眼珠是黑色的，眼珠雖小但很明亮，後肢着地，前肢躍起，翅膀張開作飛行狀，頭頸髮毛一束束整齊地向外披灑着。口啣聯珠和寶石綴成的佩飾。毛髮爲綠色，蹄爲黑色，羊的其他部份爲金黃色。

根據釉陶製品和建築上的琉璃構件發展情況比較分析，南京琉璃寶塔的裝飾內容和技藝特別新穎。它既繼承了我國民族傳統的藝術形式，又增添了許多新內容，接受了外國影響。例如蓮花、蓮瓣、牡丹等內容就是唐宋陶瓷裝飾上常見的形式。裝飾藝術中的獅子題材，在我國雲岡、龍門、敦煌莫高窟的石刻中經常出現。陶瓷製品中獅子也是出現得相當多的。皇宮、殿宇、官府、宗教寺廟或有錢之家的庭園，安排獅子的形象是常見的。但是南京市能仁里，明琉璃廠窰遺跡爲修寶塔而製作的獅子身子很小，頭特別大，面孔人形化，髮毛、尾毛特別發遺而卷曲。這些藝術風格和中國傳統的獅子造型不一樣，作爲背景的卷草紋特別寬肥，也不像中國唐宋以來的蔓草，更像中東或歐洲的寬肥卷草紋。大象形象漢魏以來就是佛教藝術的內容。南京地區六朝以來，佛教極爲興盛，以後一直成爲我國南方佛教的中心。大象形象在有關宗教的藝術裏出現很多，明代爲修寶塔而製作的琉璃構件上出現大象形像是很自然的。

中國南京地區不產象，雲南地區有大象，但把大象這樣豪華地打扮起來在我國也沒有，只有印度和東南亞國家，所以南京寶塔上的大象可能與明朝和這些地區經濟文化的交往有關，受這些國家文化影響而出現的。

琉璃構件中飛羊的形象比較特殊。羊在我國一直被認爲大吉祥的象徵，江蘇浙江地區在三國西晉時期流行一種造型極美的青瓷羊形器，作爲祭祀供奉之物。青瓷羊被塑得肌肉豐滿，羊角碩大而卷曲，四肢跪臥，身上用刀刻劃出飛翼。但是，這類青瓷羊的形象在南朝以後就不生產了。明朝琉璃構件中的飛羊的形象似乎與六朝青瓷羊沒有關係，因爲兩者的時間相距太遠，有十三個多世紀，在這樣長的時間裏不生產，其工藝信息早已斷絕。明朝燒製琉璃上出現的飛羊形象結構也不同，頭大身小，前蹄高舉，口含寶珠聯綴的飾物，頭上的羊角、頸上的毛都不是中國藝術中的羊的形象，尤其在寬肥卷草的襯托下更是充滿了外來的色彩。這種形象與南亞地區、中東地區，即印度、斯里蘭卡、波斯、阿拉伯地區的藝術內容相似。中世紀的波斯、阿拉伯是東西方經濟文化交流的橋樑，它與歐洲和中國的關係都極爲密切。中國的文化、藝術通過這裏傳向西方，如中國的絲綢、陶瓷、造紙等藝術和工藝就是由這裏傳向歐洲的。歐洲和中近東藝術的內容也由此傳入中國。唐代以來，中國陶瓷的造型和裝飾藝術與漢魏以來對比發生了許多變化，內容生動活潑，豐富多彩。許多內容就是從波斯、阿拉伯、歐洲地區的金銀器、銅器、玻璃器、編織品上吸收了有益的營養，融滙到自己的創作中去，與中國傳統的人民喜聞樂見的形式結合起來而取得的。

明朝初年，中國與外國經濟文化交往相當積

極。寶塔修築的年代與明初大航海家鄭和多次下西洋的時期一致。鄭和下西洋是明初中國和外國經濟文化交流的重要事件，是中國了解世界的重要外交活動。中國的貨物通過鄭和的商船隊或民間貿易渠道輸往東南亞、中東地區，亞洲的文化、藝術、工藝的內容必然也會進入中國。明初大報恩寺和琉璃寶塔上的藝術內容接受外來影響，反映出一些外來藝術的形式是不足爲奇的。南京明初的琉璃作品比起山西地區的琉璃作品藝術內容和藝術格調新穎，這是很明顯的。

朱元璋在洪武初期曾下令在珠山燒白琉璃，準備蓋宮廷之用。現在南京明故宮遺址還能揀到明初的琉璃瓦當。根據考古調查和北京故宮建築的情況，當時營建故宮的琉璃構件主要還是黃色、綠色的。景德鎮燒白琉璃少，而生產白瓷建築構件，發現的比較多。

三、琉璃的廣泛應用，琺花的興起和景德鎮的瓷胎琺花器

明初生產琉璃除南京的能仁里琉璃廠以外，景德鎮和當塗縣也生產，生產量都不大。

明朝琉璃使用得最多的是北京故宮宮殿羣、官府建築廟宙和十三陵陵園建築羣用得最多。十三陵保存最好也最精美。規模宏偉的建築羣是現存最大的皇室建築羣體之一。單就它的建築藝術，包括琉璃工藝也是水平最高的，其研究價值不在北京故宮之下。北京故宮的殿宇經過清朝的改建、擴建、整修，保留明代建築構件並不完整，絕大多數是清朝的東西。明十三陵就是從十五世紀初開始建設的，如長陵，以後陸續建設的有獻陵、景陵、裕陵、茂陵、泰陵、康陵、永陵、昭陵、定陵、慶陵、德陵。直到十七世紀初年，明朝末年的思陵爲止，經營了兩個多世紀，耗費了巨大的財富。每座陵墓都是一座規模巨大的宮殿建築羣，幾百年來風吹雨打，不同程度地遭到破壞。其中以長陵保存最好，思陵破壞最嚴重，建築物保存很少。十三陵是我國古代皇家陵寢建築的精華，除陵寢、琉璃殿宇以外還有許多石雕，如規模巨大的須彌座、欄桿、碑刻等都是明朝雕刻藝術的精華，是研究宮廷建築雕刻的無價之寶。最值得重視的，我們認爲仍然是光彩奪目、斑駁燦爛的琉璃，如琉璃門，門上的琉璃花磚，貼在額枋的外皮上，用鐵釘在琉璃磚的上頂和正面靠底部的釘眼，將它與大額枋牢牢釘死。琉璃門上的額枋彩畫是將後面的榫子掛在過木上。關於十三陵的琉璃磚雕刻畫的內容和細節結構，祁英濤先生曾作過詳細調查和統計⑥。我們在這裏根據他的文章，作一個簡單的介紹。

十三陵建築上的額枋彩畫是用琉璃方磚形構件作出的，是組組的彩畫。額枋兩端各作兩道"死箍頭"，箍頭中間畫盒子，額枋正中一律不加雕飾，爲"空枋心"。箍頭與枋心之間的藻頭畫旋花，旋花的組織是"一整二破"，即在裝飾瓦間的主要部位安排一朵完整的旋花，其餘空間安排二個半朵旋花來塡補，使雕磚圖案完整嚴謹，協調有致。這些琉璃磚刻彩畫是按照木結構的彩畫內容用高浮雕的技藝，在磚坯上雕刻出來。其構圖和雕刻的精細程度不低於木質結構，雕好以後表層施配色的低溫鉛釉，經火焙燒，釉光瑩潤，絢麗多姿，藝術效果超過木頭上的油漆彩畫。每塊琉璃雕磚規格是高70厘米，長70－80厘米，厚約5.5厘米。十三陵的雕磚工藝熟練，製作嚴肅規整，每一塊都沒有一點變形、厚薄不勻的現象，釉色也完全一致，沒有漏釉、流釉的現象，這樣巍峨的建築羣，拼砌起來渾然一體，反映明代琉璃製作工藝之高超達到驚人的程度。

在額枋和檁子兩端的箍頭，一般除了開間小或琉璃門的山面以外，在兩道箍頭之間都畫"盒子"。所謂"盒子"，實際是一種寶相花圖案，多用如意頭形的線條或番蓮葉組成左右對稱的圖案，因材施圖，箍頭成正方形的，圖案就成正體菱形，四角以花瓣曲綫塡補。如果箍頭狹高或扁長圖案就設計得扁長。總之，圖案的構圖和建築材料安排得很協調、完美。

額枋上的藻頭，這是琉璃構件上雕刻最嚴謹最細密的圖案。刻花設計是在整朵旋花與兩枚半朵旋花之間的三角區間繪如意頭一朵。同時根據額枋上長度的不同，藻頭花紋也有變化。如開間較小的地方旋花花朵適當縮小，開間較大的地方，旋花要放大或延長。不論開間大小，圖案都按照一整二破的形式排列，即一朵整花，兩個半朵拼對而成。在整朵旋花與兩枚半朵旋花之間要加一路旋花瓣，以塡補空隙，使圖案嚴謹。在開間特別小，如各個陵陵門的梢間，明樓的次間，用一整二破旋花就擺不開，這樣就只作一個如意頭，其藝術效果也相當好。有的在旋瓣上繪番蓮葉向外卷伸，這樣的變化在構圖上和藝術效果上都別具一格。這就說明封建皇室規格化極嚴的情況下，這些爲修建皇帝陵墓服務的建築構件，在工

⑥祁英濤：《明陵的琉璃磚刻彩畫》《文物參考資料》1956年9期9—13頁。

匠手裏並不是一成不變的，工匠們製作時熟練、靈活、充份發揮其聰明才智，使圖案結構富於匠心。

琉璃雕磚彩畫的結構特點，基本上是由各種直線、弧線、曲線組合而成的。其中旋花花瓣的構成有四種：第一，圓形弧線，到快收口時轉折成圓弧線條，第二，由海棠形弧線轉折成圓弧，第三，弧線雙頭收卷，第四，雙頭雙收，圓弧較大。這些就是圖案組成的基本單元，而組成花卉的花心部份，盛開的蓮花總是作主題圖案。再在蓮花的上下增添別的圖案，或蓮花本身蓮瓣的組合變化構成新的圖案，而避免圖案單調。據統計，中心花紋有八種樣式：第一，一朵盛開的八瓣蓮花，蓮花上端加一如意頭。第二，一朵盛開的八瓣蓮花，上端下端對稱地各加一個如意頭。第三，蓮花上帶一個剛剛成形的石榴。第四，蓮花上帶一個結實肥大，腹體綻開，珍珠一樣的石榴子撐開表皮，顯示出它的飽滿與成熟。第五，兩瓣雙線的蓮瓣夾着一個蓮花心，兩個瓣尖托一個如意頭。第六，蓮花托一個變形的如意頭。第七，全部構圖都只有一個盛開的蓮花，蓮花三層十七瓣。第八，一朵六瓣的蓮花，上托一個如意頭，周圍再綴十六個蓮瓣，共同組成一朵盛開的蓮花。這些基本的圖案，在皇宮、皇陵等巍峨建築羣上千變萬化，有的花心相同，花瓣變異，如康陵的琉璃門額枋與永陵陵門的額枋即是，有的花瓣相同而花心各異。在有的檩子上用的琉璃雕磚彩畫是二整四破的組織，用這種辦法排刻出"降魔雲"似的圖案。無論何種圖案和變化，規範都是極嚴的。

彩釉的運用，明十三陵琉璃構件都是用白瓷粘土作胎，即北方坩子土，質地優良，耐高溫，强煅性能良好，經過相當成熟的原料加工，顏色白中泛黃，泥料要求比較嚴格，在坯體上雕刻或配釉效果都很好。先在磚坯上雕刻花紋是沒有顏色的，顏色都是釉的顏色，將呈色金屬物質配在釉料裏，焙燒之後琉璃釉層才出現各種顏色。十三陵琉璃構件的釉只有綠色和黃色兩種，所用的呈色金屬是銅和鐵。一般顏色的使用是綠色鋪地，或勾劃裝飾的邊線，花瓣、花心及如意頭部份用淺黃色。使裝飾花紋很突出，按照宮廷使用黃色的標準，這類黃色俗稱少黃，這些顏色在釉層裏顯得莊重典雅，比用油漆或將顏色直接畫在木頭上美觀耐久。

封建社會等級制度很嚴格，尤其爲皇帝服務的各項規章制度更是刻板，不得有半點離格，對工匠的藝術才能是極大的約束，但是，人的思想是靈活的，特別是生活在社會下層的工匠並不像官僚們那樣循規蹈矩，那樣刻板。在受到嚴格限制的情況下，憑着嫻熟的藝術技巧，高度的藝術修養，將這些按最高統治者意圖規定的圖案，靈活運用、巧妙搭配，使這些安葬死人的陵墓成爲一座圖案與色彩的藝術寶庫。寺廟也普遍用琉璃。

明朝中期的琉璃作品，以山西地區保存較多，也比較完好。介休后土廟三清樓頂發現了宣德二年（公元1427年）重修時使用的一些琉璃構件，安置在垂脊上的騎獅武士。獅子雄健威武，形體高大，張嘴露齒作咆哮狀，毛髮翻卷，翹尾騰躍，騎獅武士頭戴圓帽駕馭着獅子，神態安祥。

正統、景泰、天順（公元1436－1464年）這28年北方陶瓷保留下來數量極少，有人稱這個時期爲明朝景德鎮瓷器生產的空白時期，琉璃作品一樣很難發現。在介休有一座景泰七年（公元1456年）創建的五岳廟，在鐘鼓樓頂上有幾件鴟吻，龍頭魚尾，施黃、綠、紫色鉛釉。高壽田分析其做工、形制均超越該建築的一般琉璃的水平，可能是景泰時期的原物⑦。彩釉很顯眼的用紫色釉，這是比較少見的。該縣龍泉觀內，一個建築物的正脊琉璃中，有彩釉琉璃的獅虎斗及鳥首飛人等作品，釉光燦爛，彩色艷麗，係明朝初期的作品。

文水縣馬村洪福寺中殿，房頂正脊中央有琉璃立牌、菩薩、一套獅瓶，正脊兩端是一對巨型龍形鴟吻，其特點是手法粗獷洗練，雕塑生動，龍角較小，眉骨突出，雙目炯炯有神，面部肌肉發達，龍身短而上翹，鱗甲扁長，整個造型盤旋躍動强烈，表現出鴟吻的力量和神威。施綠釉、黃釉，色彩艷麗。在琉璃立碑上有成化元年（公元1465年）介休琉璃匠題記。這是研別山西明代琉璃斷代的標準作品，十分難得（圖210）。

平遙縣郝洞鎮鎮國寺過殿上保存着明朝中期琉璃製品，有雕塑的龍形鴟吻、獅瓶、高浮雕的脊筒，脊筒上有許多動物、人物羣像，如鳳凰、荷花、娃娃、天馬、天兵天將等羣像，脊筒下有二方連續的卷枝蔓草花邊等。這在明朝中期的琉璃建築構件中無論是圖案、人物、動物形象的造型，達是雕工都活潑新穎，富有濃郁的民間藝術的色彩。

圖210　山西文水縣馬村洪福寺中殿成化元年鴟吻

⑦見《文物》1962年4、5期合刊。

平遙縣西南的雙林寺早期山門上，保存着巨大的彩色鴟吻，吻首向外，張着大口翻捲的一個龍頭，造型雄偉的構思，相當成功，為大家所稱道。考察山西地區的建築琉璃構件中，明中期以後的造型大多數沿用高浮雕形式。在山門脊中有一個長方形立牌，在牌面邊緣作出相應的雕飾，自一起制成的蓮形花邊框，中間刻記："弘治十二年六月二十六日，琉璃匠張士端、張貴、侯伯彥、侯伯[illegible]、侯驗、侯讓、侯山根、侯景、侯通、侯伯[illegible]、侯聚、侯驄、侯伯林、侯增、侯用"等十六人的題名。弘治十二年是公元1499年。在中國的封建社會裏，琉璃工匠和其他手工業工匠一樣，身份卑微，他們的勞動為統治者所占有，他們的作品為統治者所享用，在作品上刻出工匠的名字是極少見的。在琉璃構件都是為封建寺廟、或朝廷使用的，上標建築的人物都是有權有勢的權貴或朝廷，他們看不起這些卑賤的工匠。而平遙縣西南的雙林寺，居然在不顯眼的屋脊中，堂而皇之地立一個大牌，刻上這麼多琉璃匠的名字，實在難得。這為研究明代琉璃發展的歷史提供了新的資料，反映了明中期琉璃行業工匠身份的一些變化（圖211）。

平遙縣城東的下北村，有一座北城太太廟，[illegible]明嘉靖朝，院內有一座完全用琉璃鑲砌的神龕，長方形，底座略為突出，前面門洞拱形，收成斜的蓋頂。它是專門供奉太太和兒子神像用的。院壁設置有精巧的大牌坊，用琉璃磚砌成，四壁用大型琉璃面磚砌鑲嵌而成。在正壁的琉璃磚上，以高浮雕的手法作出蓮荷童子、嬰戲的雲龍和暢遊嬉戲的鳳鳥，或為卷花草，四周邊框還是荷葉和色枝紋，構件清楚，這是山西地區保存至今比較罕見的琉璃藝術品。在東西兩個偏院，照壁也鑲嵌有許多釉色柔和、花紋雕刻精細的琉璃作品，有獅子、麒麟、鳳凰、蓮花，人物故事和山水圖案花卉鳥獸等等，構件琉璃上有黃、綠、紫三色釉，有的紫色釉上加黑彩。幾部件也是很精緻的。琉璃上有銘刻："本縣匠人侯敬、侯讓、門人韓茂、韓宜，杜村里陳太尚"題銘。龕堂前面有石供桌，後面立有石碑，碑記中記載"郭珠太太封子龍母"的故事，是有明嘉靖六年的題記。其中琉璃匠侯敬、侯讓二人與平遙縣雙林寺琉璃構件中的題名完全一樣，說明這裏的琉璃是出自平遙的工匠之手。侯敬等工匠在這一帶相當有名，他們的高超技藝得到人們的尊重，在這座廟宇內題名刻在首位。在雙林寺的題名中，姓侯的工匠就有十三人之多，說明這一帶的琉璃工匠是以一個家族一個家族為單位組成的。院內中殿前有正德五年（公元1510年，庚午，正面）、嘉靖癸酉八年（背面）重修碑記一通，還有嘉靖十八年（公元1539年）重修碑記，記有"琉璃點翠之美"之句。清朝乾隆時期也重修過，說明院中琉璃構件可能還有屬於清朝乾隆時期的作品[8]。

屬於明朝正德、嘉靖時期的琉璃作品還有平遙縣太子寺門前的九龍照壁，這座照壁根據平遙縣下北村郭珠太太廟中的碑記資料，說明它應該是正德、嘉靖時期建造的。以方形琉璃磚分段製作，然後在壁上拼對而成。上部以高浮雕手法作出湖畔的山崖怪石，翻捲中作的海濤，雙角露起，空中祥雲的雲霧，在照壁正中雕刻九條巨龍，龍頭伸出壁面，龍的形態是頭大頸細，角直尖竄，昂頭騰躍，姿態雄健，壁上嵌有雕刻蓮花，計二十四朵，瑰麗浩瀚，各盡其致，所施釉色，背景部分以綠色釉地，其山崖海石，海濤、流雲，為綠色，二十四朵盛開的蓮花為黃色，九條巨龍有黃、綠、紫、白等多種顏色釉，其中以紫色釉為佳，值得重視[9]。

洪洞縣廣勝寺有一座琉璃寶塔，名為飛虹塔。飛虹塔是山西境內明代中期最壯麗的也是保存最完整的琉璃建築。塔高十六丈，於正德十一年（公元1516年）開始修建，竣工於嘉靖六年（公元1527年），修了十二年之久。根據塔誌記載，廣勝寺是[illegible]於大曆四年（公元769年）上奏請求建立的，皇帝賜額《大歷廣勝之寺》。元朝至大二年（公元1309年）重建下寺古佛殿。至元二年（公元1336年）賜額廣勝院，有元代塑畫、題記碑多，如"大行散樂忠都秀在此作場"等。在飛虹塔第二層入門處，嵌有建造年月的石碑，[illegible]，有明嘉靖六年（公元1527年）塔落成。工起於正德十年也，畢年六十二歲，生於成化五年（公元1469年）八月十四日，卒於嘉靖十一年（公元1532年）十月十一日，姓王氏，徒日岡齋、圓鐵、圓富云。以後各朝時代，香火興旺，廣勝寺不斷地得到維修。萬曆十九年（公元1591年）翻修飛虹塔。天啟元年（公元1621年）京師和尚達會募化的銀錢，在塔外底層增建上書有"明天啟二年（公元1622年）歲次壬戌仲冬之月趙城縣飛虹塔陳主重修典史[illegible]修建"。崇禎八年（公元

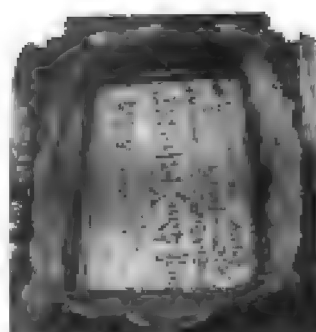
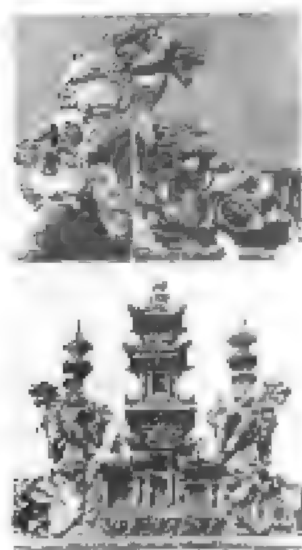


圖211　平遙縣橋頭村雙林寺山門脊中琉璃牌

8 陳萬里：《談山西琉璃》《文物參考資料》1956年7期28頁

9 見《文物》1962年4、5期合刊78頁

10 陳萬里：《談山西琉璃》《文物參考資料》1956年7期29頁



1)《文物參考資料》1956年7期

丹及兩條雲龍。背面是綠釉的行雲和兩朵黃釉的花卉。爐邊橫刻"大明嘉靖拾玖年圓智寺記"，左耳釉下有"文水馬東都匠"的銘刻⑫。

嘉靖時期琉璃工藝，由於藝術成就和在社會上的廣泛影響，景德鎮御窰廠爲宮廷生產的生活用具也都向它學習，在瓷器上燒出琉璃效果。它是在燒成的瓷器表面，再上一層低溫鉛釉，鉛釉的配色、圖案仿琉璃效果，顏色有紅色、綠色、黃色或紫色等，第二次入窰烘燒而成，如故宮博物院保存的嘉靖時期的果盒、葫蘆等，裝飾內容有龍追火球、纏枝番蓮等。鉛釉的配搭有黃上紅、紅上黃、黃綠相配等，各色釉之間略爲浸潤，有點三彩的效果，研究其配方和藝術效果來看是取法於琉璃工藝。

隆慶時期（公元1567－1572年）的琉璃作品發現不多。山西省太原市呼延村崛㟧寺，寺廟殿頂的脊筒上塑造有一羣羅漢像，面目各異，姿態不同。雕塑手法高超。它是來自民間傳說故事，有濃厚的民間故事和神話色彩。每個人物形象由於有彩釉的罩蓋，顯得神采自如，神氣活現。這羣羅漢羣塑有"隆慶六年（公元1572年），太原府文水縣馬東都琉璃將張士金、張士端、張士澤、張士川"的題名。爲隆慶時期的代表作品。隆慶琉璃除人物形象外，還有晉城縣西關有彌勒院隆慶四年（公元1570年）的琉璃獅一對，通高約2.3米，形體高大，張嘴吐舌，肌肉發達，爪子剛勁有力，躍躍欲動，皮毛卷曲，神態兇猛。在一件獅子的底座側面刻有："隆慶四年五月造，施錢施工每人錢五十文"，另一側在胎體上刻寫文字，塗紫色釉，文字是："陽城縣琉璃匠：喬宗繼，同侄喬世桂、李大川同造，永爲記耳。"另一件獅子的底座側面刻的俱係施錢人的姓名。這對難得的隆慶時期的琉璃獅子，現在保存在故宮博物院陶瓷庫房。

萬曆時期（公元1573－1620年）是明朝琉璃繼續發展的時期。大的官府、文廟、武廟、佛教和道教寺院的興建，繼續大量使用琉璃構件。琉璃作的祭祀或供神用的神龕、供桌、塔、香亭、香爐保存的很多。其特點是以大件爲多，造型和裝飾更加細膩，富於變化。在建築中使用琉璃構件，要求工序詳密。根據調查這個時期的作品有刻寫銘款的，也有不刻寫銘款的。

萬曆初期的作品，有太原市萬曆三年（公元1575年）琉璃屋脊，在一側有刻劃文字，內容爲："文水縣馬□□琉璃匠張守仁，男張元，萬曆三年六月□，太原右衛左所張臣舍琉璃一道銀十兩"⑬。太原市彌陀殿也保存萬曆三年的吻瓦⑭。陽城東關關帝廟有一座雙龍戲珠的琉璃照壁，這座照壁是萬曆六年（公元1578年）製作的。在照壁的下端有文字，左側是：本關琉璃匠，施舍看牆，喬世虎、喬世英、喬世貴、喬世寶、喬世蘭、喬世香、侄喬永生、喬永豐同造。右側：大明萬曆六年戊寅孟春吉日造，管修理杜首，田朝、喬福星、李光友、張鈿。垣曲縣五福澗有一個祖師廟，廟內有一座萬曆九年（公元1581年）的琉璃樓。文水縣馬村洪福寺萬曆十三年（公元1585年）的一組鴟吻，脊獸，很有特色，是研究萬曆時期琉璃工藝的重要資料。

太原崇善寺是山西地區一所馳名中外的大寺廟，傳說它原來是隋煬帝巡幸太原的行宮，還有說它是武則天少時出家的舊址。據考証崇善寺眞正成爲規模宏大的寺廟是明朝初年，寺內保存一塊木匾記載晉恭王朱棡爲紀念其母孝慈高后馬氏而修的崇善寺，佔地224畝，以後，成化、正德、嘉靖等朝代都有修葺。在清朝同治三年（公元1864年）一場火災，主要建築被燒毀。光緒七年改建爲文廟。寺內的明代琉璃建築，保存了萬曆時期的琉璃香樓兩座。香樓是用藍色琉璃瓦和方磚等構件作成。香樓的下部刻有經文，其中有一方寫出施主燒造香樓的緣故，以及琉璃作坊燒造的情况，字寫在瓦胎上，作深黃色，上面罩以藍色釉層，在這些文字中有"……萬曆十三年（公元1585年）起工，每年造瓷獸香樓一處供佛，至今十年完造……。"這說明香樓是在萬曆十三至二十三年（公元1595年）這段時間燒造的，因爲該琉璃作坊每年都要燒造一處香樓供佛，同時也說明燒造香樓已經是比較固定的商品生產，誰都可以去購買。

陳萬里先生在《談山西琉璃》一文中記錄了他在北京看見的明萬曆三十一年（公元1603年）的琉璃鴟吻，造型極高大，施明亮的紫色釉，在釉下刻寫文字：萬曆三十一年五月十五日起，陽城縣琉璃匠，喬永宮、喬永寬、男喬常大、男喬良才，永爲記耳。"⑮

在介休縣張壁村還保存一件萬曆三十七年（公元1609年）的琉璃碑，這是研究萬曆晚期琉璃文物的重要資料。

在陽城壽聖寺有一座萬曆三十七年（公元

⑫《文物參考資料》1956年7期31頁。
⑫《文物參考資料》1956年7期32頁。
⑫《文物》1962年4、5期合刊，77頁。
⑮《文物參考資料》1956年7期32頁。

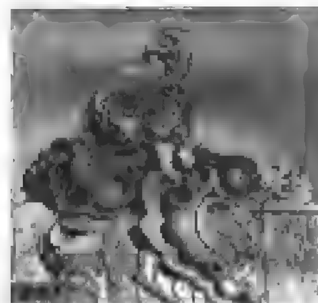


圖214　平遙武廟萬曆四十二年琉璃照壁

1609年）的琉璃塔。飛雲寺座落在陽城北面的潤城村，離城四十里。該寺始建於唐朝時期創立，宋朝真宗時期（公元998－1022年）擴建，天禧年間（公元1017－1021年）重修，以後各代都有修葺或增添建築物。明朝萬曆三十六年至三十七年（公元1608－1609年）建造了這座琉璃寶塔。塔有十三層，八角形，高約[illegible]，下兩層是用砂石砌成，其餘十一層全部用黃綠色琉璃構件砌成，塔的外面都嵌着琉璃佛像和琉璃雕刻的各種花紋。在第二層塔門東邊，有四方形的琉璃一方，在釉下刻寫：「大明萬曆三十七年五月二十三日陽城縣人喬永豐，男喬常正、喬常遠。」在第八層南面洞窗邊有萬曆丙辰（公元1616年）中憲知生少白李[illegible]的讚頌琉璃工匠高超技藝的詩：《謝東南喬[illegible]》：

琉璃寶塔[illegible]，[illegible]
[illegible]，[illegible]
[illegible]，[illegible]
[illegible]，[illegible]

當時製作琉璃被當作名垂萬古的大事，優秀的琉璃工匠深受社會人士歡迎。

在平遙的武廟，有琉璃照壁，製作年代是萬曆四十二年（公元1614年），這個年款刻寫在照壁上的一個節大的琉璃方磚上。照壁的裝飾是用傳統手法的作品一樣，但是利用角曲，兩壁之間雕成寬肥的忍冬卷草，上部兩側也很寬，也是雕刻成卷草紋，磚面是平圓形，以浮雕手法作出影像，年款就刻在這塊長方形的框中（圖214）。

離陵川縣東三十餘里[illegible]村，有一座[illegible]寺，寺內有一座萬曆四十二年（公元1614年）修建的八角形的琉璃佛龕寶塔，現今完整地保存了八層，用琉璃磚及構件砌成。琉璃的顏色分兩部分，第四層以上全是孔雀藍釉色，下部為黃、綠、紫三色。這些彩色琉璃搭配起來，不但色彩別緻，寶塔也顯得格外壯觀。就地面算起，第一層周圍嵌了許多石碑，其中有一塊石碑上刻有：「大明萬曆四十二年歲次甲寅仲秋吉日……琉璃佛龕寶塔」等文字。第二層西北角一塊琉璃磚下刻寫：「陝西朝邑縣琉璃匠侯仲學，男侯尚才、侯尚仁、侯尚得等銘記」。這是明朝萬曆晚期的琉璃作品，琉璃匠中出現了陝西朝邑的琉璃匠，說明琉璃製作隊伍擴大，也有山西、陝西工匠的交流。

萬曆時期的琉璃建築還有五台山獅子窩古林內琉璃塔等。

山西境內尚有無刻紀款，但工藝風格屬於萬曆時期的作品還很多，例如五台山佛光寺文殊殿內現藏一件碩大無比的琉璃香爐，供人們焚香之用。香爐為喇叭口，寬沿口，直頸，腹部鼓脹略扁，三足粗短，略向外撇，口沿兩側各安方形耳，胎體粗而細膩，呈紅色，滿施綠釉，釉色深沉，釉質光亮，兩耳是由上向下的纏枝蓮紋，頸部是二方連續的卷草，腹部是用高浮雕手法雕出的纏枝牡丹花，花紋雕刻細膩，牡丹花瓣豐滿肥碩，層次分明，施以黃色，牡丹花和葉片為綠色，對器物的裝飾起到良好的襯托作用，這是萬曆時期的一件代表作。

萬曆以後，明朝政府走上了崩潰的道路，隨着社會的動盪，國力衰落，琉璃手工業也衰落下來，反映了當時時代的氣息，工藝水平下降，失去了明朝初期和中期那種興旺的氣魄和朝氣，生產數量也大大減少。所見只有山西平魯縣天啟五年（公元1625年）琉璃九龍壁[13]、山西陽城壽聖寺有一件明崇禎三年（公元1630年）琉璃香爐，正面浮雕大朵牡丹花紋，施以深綠色的琉璃釉，背面刻有：「壽聖寺造，功德主[illegible]，大明崇禎三年，男[illegible]，男[illegible]，男[illegible]，[illegible]」。山西太原市東關有[illegible]萬壽庵，其建築也用了琉璃構件，屋上的瓦和脊吻是孔雀藍釉的，根據銘刻記年，為崇禎十四年（公元1641年）生產的。這是目前所見明朝最晚的琉璃作品，造型不整，胎體和釉質都比較粗，釉光也不潤澤，技藝一般。明中期以後琉璃喜歡用孔雀綠色也是一個特點。

山西地區還有一些沒有年款的琉璃作品，對研究琉璃工藝的發展有一定的參考價值，如果將它們與已知年款的作品進行排比研究，還能判斷出它們的製作年代，例如山西省博物館收藏的一件琉璃獅子，製作工藝細膩，獅子各個部分結構勻稱，表現出獅子雄勁而又比較明朗。還有一件香爐，造型規格較大，通身用高浮雕手法作出花紋，工藝細緻，花紋也很生動，以黃色釉和綠釉為裝飾，色澤鮮艷明亮，可能是十六至十七世紀，即明朝嘉靖萬曆時期的產品。山西太原市[illegible]門外，有一對釉色較深的琉璃獅子，形體高大，活潑如生，傳說是[illegible]的，時代可能是萬曆（公元1573－1620年）時期的作品。

[13] 這件作品為[illegible]（山西平魯）——文中評年款記為天啟五年（見《文物》1962年4、5合刊），李生龍等人在《古城太原話龍壁》記為天啟六年（見《山西名勝》79頁），需核實。

琺花釉陶，明朝山西地區興起一種琺花釉陶器皿，也稱山西素三彩釉陶。工藝上獨具風格，有相當水平和濃郁的地方民間藝術的特點，這種釉陶就其本質來說與琉璃工藝一致，主要在製作時有一些獨到之處，藝術效果上就不相同了。琺花主要作生活用具，在山西晋南一帶地區生產，其成型工藝也與普通陶瓷器皿成型工藝一樣。生活用具主要是轆轤成型，還有手製和模製的。陳設藝術品、供人們祭祀和敬神用的菩薩像則用雕塑或模製成型。常見的琺花陶器有各式各樣的瓶類和罐類器物、香爐和神像（本書彩版圖252、253、254）。

裝飾手法相當豐富，就所見資料有貼塑類、雕刻類、立粉鈎勒類、彩釉類等。

貼塑類，故宮博物院陶瓷館展出的琺花雙耳瓶就是這類裝飾技法的典型作品，瓶的造型是侈口、圓唇、頸部較粗，腹體呈橄欖形，在口沿至頸部的雙耳是單獨捏塑出來的，類似菊花的團形花朵，一小瓣一小瓣粘接起來，然後整朵花粘接在瓶上。粘接劑是用胎泥、釉料配成漿糊狀液體，將花朵和瓶體粘牢，經窰火焙燒之後就很牢固了。還有一些琺花罐類作品在腹部粘接人物、花卉等，也都是用此辦法作出的。

雕刻類，用雕刻工具在罐體表面雕刻花紋，有線刻和浮雕、鏤空等。線刻是花紋在胎體表面，紋理很淺，線條細勻，沒有層次之分，如二方連續的蔓草和連續的雲雷紋等。浮雕手法是花紋組織有深有淺，層次清晰，在花紋組織上能看到犀利的刀鋒，如牡丹花、纏枝花、龍、鳳以及其他花鳥、山石、風景、人物。

鏤空技法是在作品上雕刻花紋時，根據設計內容的需要，花紋有的部分雕透，使裝飾內容層次繁複、變化多樣，比其他裝飾手法高雅有趣。山西省博物館珍藏一件三彩琺花鏤空罐是琺花陶器中鏤空技法的代表。這件作品通高34厘米，口徑19.5厘米，斂口圓唇，頸部較高，上瘦下肥，肩部豐滿，腹部上端圓鼓，下端較瘦，平底，有很矮的圈足。肩和上腹雕刻纏枝牡丹花卉，下腹飾錦地開光，開光的外圍及花卉枝葉、花瓣以外的空間是用橫豎成條組成的錦紋，在四個開光的範圍裏雕刻八個仙人，就是民間傳說中的八仙人物。工匠完全按照民間傳說中，仙人的身份、年齡、經歷刻劃出不同的衣著、姿態，雖然都是老態龍鍾，但確有仙人的氣質和神韻，瀟灑輕快，眉目傳神。罐的足部用凸雕手法雕出肥碩的桃形圖案一周⑰（本書彩版圖252）。

立粉鈎勒法，是將我國傳統的壁畫、彩畫中的立粉法運用到陶瓷裝飾上去。即用特製的帶管的泥漿袋，裝上細膩的泥漿，製作時擠壓泥袋，讓泥漿從細管中緩慢流出，工匠們按設計圖案的需要，在陶胎表面鈎勒出凸線的人物、山石、庭院、花卉的輪廓，然後在陰涼處晾乾，使花紋固定，精心修飾，將不需要的部份和擠壓泥漿時掉落在胎體上的泥渣修刮掉，使素坯保持光滑乾淨，再根據花紋色彩的需要將黃、綠、紫、白、藍等鉛釉汁水分別塗上，其餘部份單獨塗一種釉色，作底色，底色要對花卉起到良好的襯托作用。晾乾後再入窰焙燒而成。這樣的工藝技法作成的器物，人們稱爲粉花，因爲晋南口音，“粉”與“琺”發音接近，人們訛傳爲“琺花”，相沿已久，大家就這麼用了。同時，人們將山西地區明代的三彩琉璃，即釉陶作品中的素三彩也都稱作琺花。它與琉璃用器不同之點是製作工藝比較精細，色彩效果比較富麗。遼寧省博物館珍藏一件雙耳瓶，頸部安雙象耳，施翠藍色底釉，腹部用白、綠、紫三色釉料堆繪菊花、蜂蝶紋，花紋凸起，即其代表（本書彩版圖254）。

琺花的釉色，綠如翡翠，黃似密蠟，紫如紫晶。在色彩的調配上，淡紫、淡藍、淡綠和白色用的較多，與一般琉璃釉陶多用正黃、深綠兩種釉色有一定的區別。

彩釉裝飾，在故宮博物院陶瓷館展出有彩釉裝飾的琺花瓶，瓶上由下而上作出平行條紋。各個條紋都由以淡紫、淡黃、淡綠、白色等色釉作出，順着瓶體，傾斜而上，條紋色彩效果極好。各色條紋的平行、起伏、盤曲、轉折，有強烈的旋律感。這種手法相當大胆，因爲它們與中國傳統的裝飾格調不同，獨樹一幟，非常活潑新穎，在中國封建社會裏這種創新是很難得的。

琺花釉陶的釉汁，和三彩，琉璃釉基本一樣，都是低溫鉛釉，不同的是琺花釉料配製精細，釉層的明亮程度也好得多，呈色元素比較複雜而豐富。上釉的方法主要是蘸釉，用毛刷或筆塗抹。加之，琺花製飾手段的多樣，藝術效果強得多。琺花陶器是明代釉陶工藝開放出的一枝鮮花，爲明朝陶瓷工藝增加了光彩。

明朝山西琉璃和琺花藝術陶器主要生產地區，根據考古調查和琉璃作品上的題記，綜合起來

⑰張獻哲：《三彩琺花和明代琺花鏤空罐》《山西文物》1983年2期80頁。

，有太原、文水、晋源、平遙、介休、陽城、河津、大同、代縣、朔縣、臨汾、清源等地。

根據琉璃作品上的題記統計，可以看到明朝琉璃工匠有的在社會形成較大的影響，形成一股勢力，有的是技藝高超的工匠，同時也是開辦窰場的作坊主。成化以前琉璃等作品上銘欵較少，也不詳細，成化以後就逐漸多起來，而且越來越詳細。例如成化至萬曆年間著名的琉璃匠有文水馬東都的張氏工匠，晋源也是張氏，弘治、正德年間有平遙杜里村的侯氏家族，嘉靖年間有介休義常里的喬氏家族，其他還有太原馬莊山頭村的蘇氏家族。有的一個家族製作琉璃工藝世代相傳，例如太原的蘇氏家族琉璃工藝，從明朝一直傳到今天。太原郝莊陶瓷廠的琉璃技師蘇傑先生，他的家族就是從明朝以來就世世代代製作琉璃。他的先輩在明朝從洪洞縣北門外大槐樹遷居到太原，他的家中還有祖傳的製作琉璃的各種模子。帶年欵的模子最早有明朝萬曆年間的，比較晚有清朝道光年間的。大槐樹是個山西地區遠近聞名的村落，如今有大槐樹猶存，村子裏現存有石碑，碑記說明永樂年間幾次徙民，有的去滁州，有的去北京、山東、河南各地。這些徙民中就有琉璃工匠，如琉璃世家蘇氏家族就先到蘇家灣，後來到馬莊村。不久又分出兩支，一支往北去代縣吳家窰，後來吳家窰的琉璃製作很興旺，成了遠近聞名的琉璃村。一支去北京，對北京地區琉璃生產起了相當大的推動作用。他的祖先到曾祖這一輩時曾去介休修過后土廟的琉璃壁。又例如，根據琉璃作品上的題銘可以勾畫出喬姓琉璃家族的情況。陽城東關喬氏家族是山西地區琉璃製作行業中最負盛名的家族。從銘欵來排列可以自明朝隆慶排列到清朝的順治，世代相傳的一些線索很清楚，隆慶時期喬氏家族的宗字輩，萬曆時期是世字輩和永字輩，萬曆至順治是常字輩，這些情況反映出山西琉璃手工業作坊的開設和技藝的流傳有强烈的世代相傳的封建手工業的特點。

琺花釉陶的生產，主要在臨汾（即平陽）、新降（絳州）、霍縣（霍州）一帶。晋東南的長治、高平、陽城、晋城，還有晋中地區的汾陽也出產。工藝風格上比較突出的是，晋南多以山水人物作裝飾，晋東南則是花卉圖案較多。汾陽山泉鎮的琺花釉陶質地較粗，藝術風格比較粗獷，與晋南、晋東南的風格略有不同。故宮博物院收藏有景德鎮製瓷工藝仿山西琺花器的作品，如瓷罐上也用立粉法作出八仙人物，釉色完全仿琺花的天藍、孔雀藍、淡黃、白色和紫色釉，外觀和質感都酷似山西生產的，只是山西琺花是釉陶，份量輕，景德鎮生產的是瓷胎，份量重。山西琺花釉陶是一次燒成，在生坯上掛釉，燒成溫度不高。景德鎮的琺花器是兩次燒成，第一次用高溫燒素瓷瓷坯，第二次燒釉面的彩釉。山西琺花民間氣氛强烈，景德鎮的琺花比較莊重，有官窰瓷器的氣質。

四、江蘇宜興的仿鈞釉陶

宜興在江蘇省的西南部，這裏是古代江蘇重要的陶瓷生產地，也是我國最早的陶瓷器生產地之一。考古調查中發現漢代陶瓷窰址達16處，在小窰墩等地還發現了西晋時期的窰⑬。在附近東西長1500米，南北寬約400米的範圍裏，有數量相當多的六朝時期的青瓷窰址。此外，還有唐、五代、宋、明、清時代的窰址許多處。千百年來，這裏陶瓷生產一直非常興盛，它是我國南方除景德鎮、浙江越窰、龍泉窰之外又一處重要的陶瓷生產基地，當地稱為江蘇的瓷都。

宜興，因蒼山清溪，古時稱荊谿，秦漢稱陽羨。研究江蘇陶瓷的重要文獻《陽羨名陶錄》、《陽羨茗壺賦》等就是記錄和歌頌宜興的古陶工藝的。宜興古陶獨樹一幟的是澄泥陶，這種陶器質地細膩，陶色紫黑，工藝考究，器形典雅大方，特別是作為飲茶飲酒的小型器具，高雅無比。這種陶器歷史很悠久，但究竟起源於何時，現在還沒有考證清楚。

宜興陶器主要生產地在蜀山、鼎山兩個著名的手工業鄉鎮。蜀山鎮的製陶作坊主要生產一種紫黑色的陶器。這種陶器泥土中含有很多的鐵，又含有微量的細砂，經過澄泥捏練，精工製作，所謂宜興紫砂陶壺，以其靈巧的技藝，揚名四海。據說宜興紫砂陶器是十六世紀初葉，即明朝正德年間（公元1506－1521年）龔春所創。他所製作的紫砂陶器粟色闇口，如古金鐵，敦厚周正。有的還掛仿宋龍泉的哥釉，如果是這樣的話，則是釉陶了。但是無論掛釉的紫砂釉陶，還是不掛釉的紫砂器，至今為止都沒有見到真正的實物。這個問題的解決，有待考古文物工作者進一步的研究，在江南各地的古墓葬、古遺址的調查發掘來解決。明朝晚期，即萬曆時期著名陶藝家時大彬的紫砂作品，在揚州明代地層中有發現，1983年下半年文化部文物局華東培訓中心在揚州

⑬肖夢龍：《宜興小窰墩晋、唐窰址的調查報告》《中國陶瓷》1982年7期（增刊）。

開辦，學員們一面課堂聽講，一面到揚州施工現場採集挖掘出來的陶瓷碎片，這當中就有人採集到紫砂作品，在一件執壺底部殘片上刻寫着時大彬的銘刻名字，執壺爲棕褐色，圈足略爲外撇，工藝尚不是很精細，打磨也不夠光亮，銘欵字體係一般楷書。

宜興的釉陶產於鼎山鎮，據說是公元十六世紀末期，即萬曆時期（公元1573－1620年）宜興著名製瓷工匠歐子明所創，又稱"歐窰"。鼎山鎮的釉陶作坊的產品，是在陶胎上掛一層低溫鉛釉。胎體比較薄，不像一般陶器胎體那樣厚重笨拙。釉質細膩，釉層比較厚，不是一次掛釉，要掛二次以上，釉層渾厚。宜興釉陶和北方的類似鉛玻璃的軟釉不一樣，是一種乳濁狀釉，瑩潤光亮。藝術品格上追求宋代名窰鈞瓷的造型和釉色效果。有的青中發藍，像蔚藍色的天空，有的灰藍瑩潤如寶石，有的略爲發綠，發出常青樹葉的瑩光，有的青藍發紅，像傍晚時天邊的雲霞，有的略爲發灰，乳濁。胎體一概是灰白色胎，質細體薄，造型端莊靈秀。中國十六世紀以後，宜興仿鈞釉陶在生活用具，藝術陳設品的製作上藝術上都很有特色，也爲我國陶瓷百花園增加了光彩。

宜興釉陶的器物種類，有瓶、壺、碗、杯、盒、盤、盂、鉢、香爐、辟邪、菩薩、神仙、老人，還有動物形象等。

根據故宮博物院等單位收藏的宜興釉陶作品來看，瓶類作品有侈口長頸瓶（即觀音瓶）、蒜頭瓶等，壺類有執壺、提梁壺等，碗類有直口圜唇碗、蓮瓣碗、侈口深腹碗等。杯類有直口直腹杯、花口杯等。盒類有圓形盒、方形盒和瓜果形盒等。盤類作品比較多，有荷葉形盤、桃形盤、菱花形盤、葵口形盤等。香爐有鼎式爐、狻猊形香爐等。除此以外，還有許多仿上古時期如商周春秋戰國時期的青銅禮器，如銅鈁、觚、雲雷紋提梁卣等。

根據文獻記載和當地的傳說，明朝萬曆時期以後，宜興製陶手工業湧現一大批名匠，由於他們的長期實踐和工藝上的探求與創造，各人都有獨自的藝術風格。例如董翰，創造出菱花式樣的器皿，精巧高雅。李茂林、李仲芳創造的釉陶質樸大方。徐友泉則以仿古著稱，還有取形於各類植物的花、葉、枝幹、果實的象生作品別緻有趣。如仿蕉葉、蓮蓬、菱花作出的美人垂蓮，大頂蓮等，這些作品以玲瓏取勝。陳仲美的創作比較多樣，他這個人多才多藝。他的技藝突出的表現在狻猊香爐、花形杯、菱花式盒、辟邪等作品的創作上。雕鏤重疊，精細端巧。日用生活器皿有取材於花果形象，且綴以草蟲，別開生面。有的作品綴以龍騰海濤，龍舞彩雲等。他的人物、菩薩形象創作，以觀世音爲多。觀世音菩薩在我國南方信仰比北方民間信仰廣泛。他的創作主要滿足地主士庶之家宗教信仰和精神生活需要，他塑造的觀音菩薩，年輕貌美，慈祥莊嚴，神采奕奕。其他還有許多名匠就不一一列舉。這些都是根據文人的記載歸納出來的。從故宮博物院等單位收藏的作品來看，宜興釉陶上很難見到鐫刻銘欵的作品，所以傳世的釉陶究竟出於誰家之手，一時難以分清。不過，就經過鑒定收藏在博物館的實物而論，明朝時期的宜興陶器中仿鈞釉的作品，似乎比不上釉的紫砂作品，紫砂陶器品種和數量都多一些。

五、廣東石灣的釉陶

我國南方另一個重要的生產釉陶的地方是廣東省佛山市的石灣窰。石灣釉陶在廣東和東南亞國家有很大的影響，從全國範圍來看，它是廣東陶瓷的優秀代表，人們稱爲廣窰，又由於它生產的釉陶也是低溫花釉，追求鈞窰窰變的藝術效果，也有人就稱它爲廣鈞。

石灣地區生產陶器的歷史很悠久，根據考古工作者調查的資料，唐宋時期這裏已有相當規模的製陶業。生產民間日常用的粗陶器，也有青釉器，從製作工藝到釉的配方，外觀效果看，似乎和廣鈞這種釉陶沒有直接的聯繫。許之衡在《飲流齋說瓷》一書中指出，石灣窰的前身是陽江窰，陽江窰從南宋時期開始生產，明朝時期作坊從陽江遷來這裏，《飲流齋說瓷》說"廣窰，宋南渡後所建，在廣東肇慶陽江，……""廣窰在粵，名石灣，蓋南海佛山鎮之一村名也，自明時已遷於此；宋陽江舊窰，今日早已消滅矣。"情況大概就是這樣。

廣東中山大學張維持教授指出：明清時代石灣窰進入陶器生產的繁盛階段。成爲一個綜合性的陶瓷生產基地。當地保留許多重要碑記，如明嘉靖七年（公元1528年）陶業行在蓮子崗建陶師廟，清同治九年（公元1870年）重修大帽崗東南有顯廟崗，廟內有書寫明永曆銘欵（公元1646－1662年，清順治三年至康熙元年）間禁挖崗沙石

碑示。永曆是亡明的年號，人們不用清朝年號是對清朝的一種反抗。清嘉慶林紹光有"凝公禁石灣挖沙印磚說"，其中提到："聞石灣之陶始於明之中葉，近年挖沙者日甚一日，幾於削膚見骨。"又說："石灣六、七千戶，業陶者十居五、六"。這些情況反映出明清時代石灣陶業的興盛。

石灣窰中仿鈞釉的釉陶作品，大致以明爲主的時期是它的早期，當然涉及到元和清初，不過界限很難分清。作品以生活用具爲主，有洗、瓶、壺、盤、盤架、三足爐、尊等。釉色以鈞藍、翠毛藍爲多，色調渾厚凝重。

石灣窰仿鈞釉作品在乳濁藍釉方面與宋鈞瓷有其相似之處，但在本質上確完全不同。鈞瓷是用瓷土製作，燒成溫度在1250－1270℃以上，用高溫還原火焰燒成。胎體緻密，堅固，瓷化程度高，聲音清脆。而石灣窰是本地陶泥作原料，粘性大，可塑性強，易於加工，胎粗量輕，聲音低沉，燒成溫度1000℃左右，用氧化焰燒成。鈞瓷先燒胎後燒釉兩次燒成，石灣釉陶一次燒成。先施底釉，含鐵量高，用以填充胎體的小氣孔，使胎面光滑減少對釉面的吸收，再掛能出現美麗色彩的面釉，入窰焙燒，釉層互相浸潤、滲透，產生出晶瑩潤澤的裝飾效果。

石灣鈞釉陶器在嶺南自成體系，把北方名貴的鈞瓷工藝成功地運用到自已的陶器創作中去，把石灣製陶工藝推向了一個新的高度。工匠們不但善於學習，更善於創新，它生產的產品之多，表現力之强遠遠超過元代的鈞窰作品。仔細統計一下，就是生產最興盛的宋朝鈞瓷品種也很有限，藝術形象更少，而石灣釉陶明朝以後一代勝過一代。以釉色來說，鈞窰以"雨過天青"、"海棠紅"、"玫瑰紫"等著稱。而石灣釉陶燒出"雨灑藍"，像麗日的天空，一陣驟雨，蔚藍中現出葱白點點。又有"翠毛藍"，藍釉綠彩掩映，似翠鳥之羽毛。有"三稔花"，淺藍而近於青，發出芝麻點狀的紫紅色。還有淡紅而閃綠斑的"海鼠"色。這些釉色可能創於明代，也可能創於清朝，一直都在發展創新，長久不衰，影響深遠。對嶺南地區廣大人民的生活用具起到良好的美化作用。《竹園陶說》一書中關於廣窰的論述是這樣的："陶器上釉者，明時曾出良工，仿製宋均紅藍窰變各色，而以藍釉中映露紫彩者爲最濃麗。粤人呼爲翠毛藍，以其色甚似翠羽也。窰變及玫瑰紫，色亦好；石榴紅，色次之，今世上流傳廣窰之艷異者，即此類之物也。"文獻記載和廣東及南洋各國留存的石灣窰的作品一致。現在廣東省博物館、故宮博物院收藏的一些廣窰釉陶，根據這些分析，可以判斷出比較準確的時代。

下面簡單介紹幾個著名的工匠：

石灣窰著名的工匠有祖唐居，他的作品以釉色取勝，其代表作品有黄釉陶器、綠釉陶器、鐵靑釉陶器和藍釉陶器。

陳文成，善於陶塑和雕刻，特別是凸雕工藝品最爲出色。

楊名，他作廣窰釉陶獨到之處是大胆施用黑色鉛釉，尤其他作的許多仿古銅作品頗爲成功，自成一家。現在社會保存的許多仿古銅器，多出自他手。

可松，可能是筆名，不是眞名實姓，但目前尙不能考証清楚他的眞名及身世。傳世有不少作品出於他之手。他以仿古見長，釉色有翠毛色，所謂翠毛色就是一種略爲發白的花釉。

還有一些廣窰釉陶作品沒有刻寫工匠姓名，而是在陶器底部鈐楷書方形印章⑲。

明朝廣窰的作品保存數量不多，廣東省博物館珍藏有褐釉印花香爐，這種香爐的造型是圓形，腹體很淺，成扁圓形，平底，底部承有三個長條形足，外壁有拍印的菱形格紋，每一格裏是四瓣小花。裏壁中心拍印一朵團花，底足中部凹進一些，中間打印一橢圓形印章"祖唐居"。胎體比較厚，胎質鬆輭，很輕，灰褐色胎，夾細砂，施乳濁狀褐色釉。

鼓形香爐、廣窰香爐中常見的式樣，腹體比較深，口微斂，腹部圓鼓，底部承以三隻馬蹄形足。口沿和腹底兩組弦紋、弦紋線條當中是一組聯珠紋，腹部中心貼塑獸面紋，胎體同上一件，施醬色釉，底部中心也鈐印"祖唐居"銘記。故宮博物院也珍藏明代廣窰的作品，有長頸瓶、荷葉式花口瓶和琮式瓶等。中山大學歷史系考古專業也收藏一些廣窰的生活用具。根據張維持先生的研究，廣窰作品還有人物、動物形象的藝術品。

廣窰作品的釉主要有單色釉和花釉兩種，單色釉如深醬色、褐黄色、綠色、鐵靑色等。花釉是以黑色釉作基礎，上面再施黄色釉和淺灰色釉，在窰裏焙燒，釉層熔融沸騰，在釉面出現乳濁狀花絮和彩雲狀效果。這些釉面具有鈞窰窰變的效果，人們稱爲廣鈞，又因爲其胎體爲泥胎，也

⑲見《中國的瓷器》208—209頁。

有稱作泥鈞者，還因爲胎體裏含細砂，也有稱爲砂鈞的。《陶雅》說："廣窰也，宜鈞也，泥宜也，今所盛行者，朱明之器也"它的工藝與宜興釉陶中仿鈞作品有相似之處，故有的稱爲宜鈞。因兩者相似，混淆不淸所致。

根據上面的敍述，可以將明代釉陶作以下歸納：

第一，釉陶在明朝得到廣泛的發展，其中以琉璃最爲興盛，幾百年來一直沒有中斷，從北方至南方生產地域很廣，超越歷史上任何一個朝代。特別山西地區成爲我國琉璃生產的中心地區，主要用在宮廷、官府、寺廟的琉璃構件產量很大，還有作敬香的香爐等器具也很多。屬於明朝的釉陶生活用具生產很少。

第二，明朝二百多年的歷史中，琉璃發展前後兩個階段工藝風格有明顯的不同。明朝初年期保存元代的作風，以粗獷、雄渾，釉色深厚爲特點，但工匠的創作的琉璃構件的樣式，裝飾的豐富，基本製作的氣魄都超過元朝。釉色的調配也比元朝豐富，如釉色有黃、白、綠、紫等多種顏色也超過元朝。明朝的琉璃建築羣巍峩雄壯，規模很大，富麗堂皇。明朝中期以後，琉璃工藝趨向細膩，由於使用者的身份不同，琉璃製作明顯的分爲兩個系統，一個是用北方瓷土即坩子土作胎，製作比較高級的琉璃構件，供修築宮廷等皇家建築之用。一種是用普通紅色泥土作胎，在上面塑出有濃郁的民間年畫一樣的內容，新穎活潑，使琉璃的使用在民間更加廣泛。民間使用的廣泛，對琉璃工藝的發展是一個有力的推動。我國的琉璃生產在明朝中期以後進入新的階段，琉璃生產的地域有山西、北京、南京、陝西、遼寧、福建等。山西地區琉璃工藝在各地廣泛發展起來，它的技藝影響到北京、陝西等地琉璃的發展。

第三，在琉璃生產過程中，工匠題銘增多，根據琉璃作品上題名的研究，有的可以在上百年的時間裏排出同一姓氏的輩份。它反映出明朝琉璃工匠身份的變化和手工業內部結構的一些特徵，有的工匠形成相當大的勢力，在不少的範圍裏有很大的影響。說明明代琉璃手工業與其他封建手工業生產一樣，帶有世代相傳的封建手工業的特點。

第四，山西琉璃發展中，生活用具和藝術陳設品的生產出現了琺花釉陶，這是山西釉陶藝術的異軍突起。琺花工藝在成型、裝飾、彩釉的使用都有許多新的創造，把琉璃工藝的創作提高到一個新的高度，尤其將壁畫藝術中的立粉勾勒，彩釉裝飾中平行條紋的大膽使用，更是新穎別緻，突破了釉陶生產的傳統技藝，在中國的陶瓷百花園中放出異彩。

第五，宜興的釉陶和廣東石灣的廣鈞是南方兩大釉陶體系，具有南方細膩靈巧，優美實用的特點。在江南大地和南洋各國都有深遠的影響。

第三節
清朝琉璃和釉陶的發展與衰落

清朝二百六十多年（公元1644－1911年）的時間裏，我國釉陶仍然有相當大的發展。用琉璃構件修築的建築就相當普遍，從東北的瀋陽故宮到北京的紫禁城，從州府的衙門到達官顯貴的府邸，從皇帝的陵墓到宗教的寺廟，都普遍使用琉璃，特別各地廣泛修築孔廟，成爲一個地區教育文化的中心，幾乎每個縣都有，孔廟基本都是用琉璃構件修築，這些都推動了清代琉璃的生產。琉璃的生產有北京宮廷辦的琉璃廠，各地民間陶瓷手工業作坊或專門的琉璃作坊都生產。爲了適應生活用具的需要，在北京等地民間還生產一種低溫釉陶用具，如盆、碗、缽等類，其原料與琉璃一樣。有的專門生產琉璃建築構件的作坊裏也生產這些生活用具，供應市場。北京門頭溝琉璃窰場是一所爲清朝宮廷生產修築北京皇家建築用的琉璃作坊，它們生產釉陶生活用具、花盆、陳設藝術品。作品主要學習磁州窰民間陶瓷的藝術風格。用礬紅、石綠、醬褐等顏色配在釉裏，或在釉面畫出花卉、動物、人物圖案。這種情況一直延續到現在。

一、清朝琉璃工藝的興衰

清朝爲皇家建築需要而燒製琉璃的窰場主要設在門頭溝，即北京門頭溝窰。生產品有琉璃磚瓦、浮雕圖案構件、動物、人物偶像等。琉璃顏色有黃色釉，此種黃色釉又根據色調規定等級不同，分爲許多種。還有綠釉、白釉、藍釉和紫色釉。清朝乾隆時期，將門頭溝琉璃窰廠併於北京的琉璃廠。這種皇宮辦的琉璃廠稱爲“廠官窰”。無名氏的《南窰筆記》指出：“廠官窰，其色有鱔魚黃、油綠、紫金諸色，出直隸廠窰所燒，故名廠官。多缸缽之類，釉澤蒼古，配合諸窰，另成一家。”根據《景德鎮陶錄》卷十記載，“景德鎮自明設御窰廠，因有‘廠官窰’，今沿其舊稱。”據此推測景德鎮也可能燒琉璃。

清代琉璃建築規模的宏偉，質量最高的莫過於北京紫禁城，即今天的故宮。清朝建立後，在明皇宮的基礎上加以改建而成。絕大部份琉璃構件都是清朝燒製的。故宮紫禁城面積爲72萬平方米，周圍有三公里多的宮牆，城四角有俗稱九梁十八柱的，結構奇麗的角樓，將城牆結聯成一個整體。宮裏有殿宇宮寢建築近萬間，規模最爲宏偉，佈局嚴謹有序，全部用明亮瑩潤的正黃琉璃瓦鋪頂，配上巨大的鴟吻、寶瓶、降火水神和水獸。整個建築紅牆黃瓦，威嚴壯觀，體現了皇權的至高無上。每座宮門兩側除用黃色、綠色琉璃鑲嵌所有牆面外，正中還鑲嵌有用高浮雕手法作出的龍、鳳、瑞鳥、瑞獸、花卉等圖案，與朱紅的殿柱，額枋上的彩畫相映，光澤燦爛，金碧輝煌。

北海的九龍壁在北海公園的北岸，是北京琉璃建築中藝術性較强的作品。北海九龍壁原是大圓鏡智寶殿眞諦門前的影壁，長25.52米，高7米，厚1.42米。全部用琉璃磚拼砌而成。以正黃釉色的坐龍在中間，起主導作用，其他八條依次排列，龍的結構是在方形琉璃磚上雕刻而成，施釉燒成以後運到北海再裝配，這座九龍壁的雕刻手法大處着眼，突出龍的雄偉氣勢，把龍的躍動感和力量塑得異常神氣。中國龍的藝術是源遠流長的，在漫長的封建社會裏，從居於統治社會最高層的皇帝到普通老百姓都很喜愛它，雖然各人的出發點和立場的不同，人們總是帶着崇敬的心情來看待它。人民希望它能平災降福。而歷代帝皇都以龍的化身自居，以龍爲其符應。旂幟、徽章、儀仗、輿服、器用、宮殿、陵寢都用龍作裝飾主題紋飾。民間的建築物、紀念物、碑刻和工藝品上表現龍的藝術也很多，清朝是表現龍的藝術最普遍的時代之一。九龍壁上共有各種龍644條。壁的前後兩壁各有九條龍，這是大型高浮雕的巨龍18條。正脊兩側有龍的各九條，共18條。龍的次子螭吻兩個，算兩條。螭吻兩側的垂脊，前後都是龍，有八條，斗栱瓦檐間鑲嵌86塊方磚，每塊上有一條龍，以上是中型大小的龍。還有小龍，螭吻身上前、後都有一條龍，共6條。影壁有䧟垂和瓦當504個，每個上面印有一條龍，即504條龍，兩個蓋筒瓦上還各有一條龍，即兩條，加起來總數就是644條。這樣多的龍在一個影壁上出現並不使人感臃腫繁雜，眞可謂匠心獨運。北海和故宮皇極門前的九龍壁都是琉璃建築上表現龍的巨大藝術品。

北海九龍壁和山西大同明洪武九龍壁相比，在雄偉渾厚的氣勢，剛柔相濟的隸條處理，完美的造型和生動的姿態等方面有許多相同之點，但仔細比較也有明顯的不同。大同明初九龍，粗獷雄壯，線條的運用主要着眼於表現力的方面，北

海清朝乾隆九龍壁則以細膩見長，以圓潤的刀鋒精雕細刻，細部的雕琢一絲不苟，龍的造型是經歷代傳說塑造而成的，龍身上兼備梅花鹿的鹿角、蛇的頭、曲折運動的蛇身，雄鷹剛勁有力的爪，駿馬的鬣和鯉魚的鱗和鬚等，北海九龍壁刻劃得極爲細緻，各部分的比例安排上更協調。它體現了清朝琉璃工藝的風格。在整個九龍壁的佈局上，大同九龍壁不講究嚴格的對稱，重視龍盤曲回旋，用龍的躍動來表現其雄健的力量。北海九龍壁龍的佈局以二龍戲珠爲主，注意彼此緊密的聯繫和呼應，龍與龍之間很對稱。龍的結構變化不大，製作中强調細膩、規整，效果上比較拘謹，帶有圖案藝術的情趣，藝術風格明顯不同。

故宮皇極門前的九龍壁規模比較小，與北海九龍壁相似，同屬於一個藝術風格，只是它的結構更富於裝飾性，構圖上更對稱，也更規則。每條龍都細長窈窕，雕刻更加細膩。在碧波萬頃的廣闊的海面上，九龍飛舞，雖然躍動性不如山西大同的九龍壁和北海的九龍壁，但確實顯得玲瓏、精巧、富於欣賞性。

清朝除北京以外，各地生產琉璃仍以山西地區最爲普遍，隨着清朝社會的穩定，農業經濟逐漸恢復和發展，陶瓷手工業由明末的衰敗狀況下逐漸恢復起來，並有所發展。根據考古調查，山西地區民間的陶瓷業很興盛，民間瓷窰遺址遍及全省的每一個縣，作爲陶瓷手工業一個部份的琉璃手工業也很發達。

清朝山西地區的經濟比較發達，文化教育事業有較大的發展，各地修建文廟、武廟、佛教寺院、道士的道觀等宗教建築很多，清朝以前各代的寺廟殿宇也得到修葺，有的補換了許多新的琉璃構件。山西經商的人也很多，商人有了錢，也要修廟，或修建高大的住宅，有錢有勢之家住宅也用琉璃瓦。這樣山西地區保存清代琉璃建築爲全國之冠，這對研究清代琉璃有重要價值。

陳萬里先生在《談山西琉璃》一文中介紹一件他在北京古董舖看到的琉璃鴟吻，是清朝順治六年（公元1649年）製作的。造型與明朝萬曆時期的琉璃鴟吻相似，釉陶顏色鮮明潤澤，背面的胎體上刻寫如下文字："東正，順治己丑總理杜首庠、廷芳聲，西正，本縣琉璃匠喬常圖造。"從銘款說明是山西地區生產的，從陽城地區販運來北京的⑳。這是目前所見清代最早的琉璃作品。陽城喬氏家族是山西著名的琉璃生產世家，這件作品證明，直到清朝喬氏家族還在從事琉璃生產。

長治市城隍廟有一座康熙（公元1662－1722年）年間的三龍琉璃壁，規格也比較大，以大型方形磚坯作預製構件，花紋及其他紋飾以高浮雕手法作出，然後在照壁上鑲嵌拼對而成。釉陶以黃、綠爲主，龍的釉色均爲黃色。龍的形制比北京故宮九龍壁上的龍要粗短，龍紋結構精緻，與明代的龍相比，有形體加長的感覺。所以琉璃製的龍，在清代細長，精緻似乎是表明這個發展趨勢。

臨汾的大雲寺，縣誌記載該寺廟是唐太宗時期（公元627－649年）建立的。內供鐵佛頭，有一丈多高，上建浮圖高六級。以後各代均有修葺。現在寺內仍保存一座宏偉的琉璃寶塔，四方形，六級。每級的四壁間都鑲嵌三彩琉璃方磚，上面浮雕琉璃佛像和其他花紋。工藝風格已經和明朝大有區別，即形成清朝的風格。在第三層的琉璃佛像下方刻寫銘記，內容是康熙五十七年（公元1792年）建造的年款，以及工匠青陽里人喬鸞及其徒侄等姓名。雕工風格雖然清秀，但線型平直，沒有明代有生氣。

平遙縣東泉鎮有一座百福寺，是琉璃建築，在殿脊上裝配有琉璃樓廓，脊兩端有龍形鴟吻。製作工藝雖不細膩，但不拘謹。比北京故宮琉璃顯得活潑。這是民間琉璃作坊裏工匠們受到的限制較少。它服務對象是民間，所以藝術上放得開，作品就有生氣。釉色比較複雜，鴟吻施孔雀綠釉，其間配以少量的黃色、白色釉，將製品裝飾得格外華美。其中一件琉璃作品，上面刻有："乾隆四十年（公元1775年）工匠曹斌、王春祥"的銘款㉑。

在陽城第五區的劉村，區政府所在地的前面，有一座琉璃照壁。脊背上裝飾有鴟吻、躬身爬行的雲龍、蓮花、牡丹等。造型相當精巧，中部凸雕麒麟，旁邊雕一雲龍，上面兩角是飛翔的鸞鳳，下兩角是躍動的獅子在戲球。琉璃是黃色、綠色、紫色三種釉，層次分明。壁的右下角刻有："嘉慶歲次戊午荷月喬昌、喬和泰造"等銘記。嘉慶戊午就是嘉慶三年（公元1798年），這件作品反映出山西民間清朝中後期琉璃藝術的特點。這些特點爲缺少琉璃工藝中的粗獷、簡潔、豪放的氣勢，而是追求內容的繁褥，工匠們已經不是在進行藝術構思和創作，而是按照有錢有勢之家的願望，把一些對意識形態信仰有益的東西堆砌

⑳《文物參考資料》1956年7期32—33頁。

㉑《文物》1962年4、5期合刊78頁。









圖215 介休后土廟太寧宮正脊角脊琉璃構件

圖216 介休后土廟三清樓琉璃麒麟壁山花雕刻（道光十五年）

圖217 介休后土廟道光三清殿琉璃構件

圖218 太原明光緒三十三年文廟牌門琉璃雙龍戲珠

在一起，供人們玩賞之用，這時的琉璃就是純粹的耍手藝而做成的器物，失去了原有的藝術魅力。

清朝道光以後的琉璃建築，比較有代表性的有以下幾處：太原晉祠前的關帝廟，樓閣保存較好；介休城內的五岳廟、后土廟、城隍廟等處。

介休后土廟，該廟寺廟屬有機結合的群體，包括五座進院落的巨大建築群，保存相當完好。從山門進去，經過前殿到戲樓，再到三清殿，後殿，再往後去，便到了高大的獻殿樓。通過兩廊便到了和關帝廟，這些建築均以琉璃構件作裝飾，其中在中間正面的琉璃藻井則保存完好（圖215）。山門前照壁上有道光十四年（公元1834年）年款，這些建築都是清朝道光年間琉璃建築群的代表（圖216）。

五龍壁，通稱八卦樓，它是一座三重簷歇山轉角結構的樓閣，樓的樓台為人騎馬，在樓的頂中安裝有近2米高的樓脊、脊上有奔跑的水獸等，脊面上為行雲下兵轉出的雕龍神、蓮花和龍鳳圖像。樓的脊面用黃色琉璃瓦和孔雀綠色琉璃方綿成菱形或方塊的圖案。拱山頂的兩側懸魚與垂脊間均飾有奔飛的行龍，也比較華麗。山門前的照壁也是用三彩琉璃鑲嵌出蟠龍、麒麟，光彩照人，作為清朝晚期規模這樣大的琉璃群是相當少的（圖217）。

清朝乾隆以後，清朝走上了腐敗的道路，統治者殘酷剝削壓榨人民，特別是農民和手工業者失去了起碼的生活保障，在飢餓和死亡線上掙扎。農業生產荒廢，手工業凋敝了，外國列強大舉入侵，中國社會開始淪為半殖民地半封建社會的深淵，陶瓷手工業也和各行各業一樣，在苦風淒雨中掙扎。一些著名的陶瓷生產地的作坊紛紛倒閉，世代相傳藝術高明的匠師爲生活所迫，離鄉背井，出走他方，或關門停業，就是全國著名的瓷都景德鎮，這個時期也一片蕭條，琉璃工藝也避免不了這種時代的厄運，生產衰落了，數量減少，技藝下降。太原市有一座五龍壁，太原則保存有咸豐、同治時期紀年銘的琉璃作品，就是這個時期的代表作品。太原市文廟有一座琉璃照壁門，有光緒三十三年（公元1907年）的題記。其琉璃構件的水平比五龍壁，太原較好一些。在脊獸裝飾及圖案裝飾，兩條雙龍遊戲火球，碎瓷鑲嵌，上面是調成的兩條，雕塑刻比較細膩，也比較生動有力，這是清後期比較少見的較好的琉璃作品（圖218）。

介休縣城隍廟有一座山門，牆面有琉璃蟠龍、麒麟等，施黃色、綠色等釉，壁間嵌有"光緒三十三年（公元1907年）介休侯姓燒造"的銘記。介休城北張家堡有一座琉璃關帝廟，山門前有一座琉璃牌坊，是當地出資興建，始建於光緒十七年（公元1891年），至光緒二十三年（公元1897年）完工。這些琉璃建築規模比較大，但工作水平，談不上是藝術創作，只能是一個沒落王朝時期琉璃手工業的記錄。

二、高雅的宜興釉陶

清朝江蘇地區的宜興釉陶生產相當興盛，由於燒製均釉的釉陶工藝很成功，在市場上產生廣泛的影響。清朝統治者中帝王對宜興釉陶頗為喜愛，故宮博物院就保留了不少皇帝下的收藏的宜興釉陶的作品，地主階級、士大夫文人、市民都喜愛用宜興陶品等，使宜興陶器得到發展，工藝水平又有提高。

宜興釉陶作品分生活用具和文房用具，陳設品，器物有茶壺、茶碗、酒具、桃形盤、荷葉形盤、荷花形碗、筆筒、筆洗、花瓶、花盆、鼎盆、魚缸、水缸等，規格和造型樣式都很多，藝術風格上仍然保持南方特有的精巧細膩、端雅大方的氣質。故宮博物院陶瓷館展出垂吊花籃，技藝驚人，一個古色古香的花架，垂吊一個花籃，花籃的造型是撇口束頸，腹部略向前突出，足部成喇叭狀，通體透雕鏤空，成編織物狀，把花籃吊起來的鏈子一環套一環，大小完全相同，可以掛起來，也可以放下收存，互不粘接，這樣的工藝難度很大，因為製作時用泥料，首先得把泥料作成大小完全相同的環就不容易，因為泥料成型後定性小些，要使這個環扣相連就很難，泥料易碎，這樣精細又為數多的環節承受的壓力很大，要作到使每個環都能完好地承受壓力非常不容易。上釉之前要使這個環都保持相同的乾度，還要上釉，釉的流動性很強，在窯內焙燒，釉面要溶融成液體，黏性很大，工匠們能做到不斷裂、不脫落、又不粘接；就是今天的陶瓷生產工藝來說也是不容易的。這種垂吊鏈條環節是如此之多，環環都可以動，沒有破損，完全一樣，是拉伸燒成的。花籃和鏈條成形精細，陶器燒製難於控制，而工匠們能製作成精細的藝術品，稍不注意或其中一個環節斷裂，整

注見《文物》1962年4、5期合刊

注見《文物》1962年4、5期合刊

個作品就將報廢。

據記載，清朝宜興釉陶最著名的工匠是葛明祥、葛源祥弟兄二人，他們的釉陶作品技藝精湛，在社會上享有很高的聲譽，是今天博物館的精品，尤其他們製作的瓶缸一類作品，被人稱爲絕品。他們在社會上的影響與製作紫砂壺的陳曼生相等。

三、別具一格的石灣釉陶

廣東佛山的石灣釉陶在清朝繼續生產，工藝還有新的發展，在沿海地區和南洋各國深受華人社會的喜愛。石灣釉陶在清朝突出之點是受景德鎮和福建德化陶瓷藝術的影響，陶器雕塑藝術迅速發展起來，就是一些生活用具，也雕琢成生物的形象。工匠們細心地觀察生活，很善於運用泥料的可塑性，塑造出許多人物和動物形象。人物形象有老人、中年、青年等平民形象，供人們敬侍的佛祖、菩薩像的雕塑賦予人的性格特徵，神采奕奕，就是那些魚蝦等細小雕塑品，人們也能抓住主要特徵，以簡練的手法，塑得多姿多彩，和景德鎮的象生瓷器相比，彩釉不如景德鎮的象生瓷器，精細高雅，但在簡潔傳神方面則略高一籌，因爲它有濃郁的民間生活氣息。這是官窰瓷器難於做到的。直到清朝末年，廣窰的陶塑也以其精湛的技藝而享譽於海內外。

清朝廣窰的釉陶作品仍然以仿鈞釉爲最有名。屬於廣窰產品中高檔次的藝術品範疇。器物種類趨於複雜、多樣，除我們將在下面詳細分類介紹的生活用具以外，人物形象，即陶塑藝術廣泛地發展起來，民間流傳千年的令人崇敬的神仙、詩人、政治家、平民百姓大量地塑造出來，如達摩、鍾馗、鐵拐李、蘇武、李白、濟公、漁翁、樵夫等；還有飛禽走獸，如貓頭鷹、山雀、鴨子、小鷄、猴子、獅子、大象等。這些藝術形象，一方面說明廣窰釉陶工藝有很强的表現能力，另一方面也說明它深刻的人民性，扎根於民間生活中，取材於民衆中喜聞樂見的題材。凡是人民喜歡的東西，從神仙道士，到詩人烈士到與人民日常生活聯繫飛禽走獸，都用藝術形象表現出來，飄逸着濃郁的民間陶藝的芳香。

石灣出了許多傑出的陶藝家，如光緒時書畫家兼陶藝家的黄炳，他在廣窰釉陶的創作上以人物、動物、鳥類最突出，對發展石灣釉陶作出過貢獻，他的作品流傳在世不少，最令人讚嘆的是他作的貓、猴、家禽中的鴨，雕琢傳神，以灰色釉爲基礎，作得羽毛畢肖，兩眼傳神，活靈活現。同時代的黄古珍，他在石灣創作的釉陶作品，以浮雕山水人物，或在陶器上繪彩作畫見長，他雕塑的菩薩像和禽獸形象也相當精巧。陳渭岩，時代上比上面兩位陶藝家稍晚，他曾在景德鎮作過工，受景德鎮製瓷工藝的傳統影響頗深，他也積極學習福建德化的細膩風格。他在創作上就發揮了這兩個長處，一個是仿製古代名瓷的釉色，一個是人物形象的雕塑上一反廣窰粗獷放達的作風，出現細膩圓潤的風格，他雕塑的菩薩、道姑等形象，表情細膩，飄灑的衣紋精雕細刻，獨成一家，使廣窰的陶塑別開生面。

家，使廣窰的陶塑別開生面。

清代廣窰釉陶的造型：

根據統計，清代廣窰器物有罐、瓶、盤、花插、筆筒、太白尊、香爐、提籃、壁瓶、花觚等。

罐類，常見有五種造型：

折沿罐，特點是折沿侈口，肩部比較寬肥。下腹比較瘦，足沿略爲外侈，作成淺圈足。

小口罐，造型是口很小，短頸，豐肩，腹體比較長，平底，淺圈足。

折沿鋪首罐，折沿，短頸，方唇，肩部豐滿，腹體較長，肩部貼鋪首銜環。

侈口圓唇罐，口沿很小，圓唇，頸部又窄又短，豐肩，長圓腹，平底。

短頸罐，這種罐的造型很像唐代的白瓷罐，口沿微微外侈，唇沿外折，頸很短，上腹比較鼓出，下腹較瘦。

尊類，尊類作品不太多，只有侈口圓腹尊和太白尊兩種。

侈口圓腹尊，侈口，口沿較寬，方唇，細頸，腹部圓鼓，平底，圈足，足沿外侈。

太白尊，仿景德鎮康熙官窰生產的名貴的宮廷用瓷——太白尊，盛酒用的，小口，短頸，肩部特別豐滿，腹體極短。其形狀像馬蹄形，因此又叫馬蹄尊，它施豇豆紅釉。廣窰學習這種造型，作得很成功。

瓶類，廣窰瓶類作品很豐富，就所見的有貫耳瓶、梅瓶、侈口高頸瓶、蒜頭瓶、長頸扁肚瓶、螭虎瓶、侈口圓腹瓶、觚式瓶、棒錘瓶、吊瓶等。

貫耳瓶，仿南宋官窰青瓷貫耳瓶的造型，直口，長頸，肚腹成扁圓形，底部寬平，淺圈足，口沿部份安雙貫耳及拍印一周回紋。

梅瓶，具有北方磁州窰梅瓶的特點，口小，口沿略外侈，圓唇，頸很短，肩圓鼓豐滿，下腹瘦長，足部的底線略爲外侈，平底，淺圈足。

侈口高頸瓶，口沿外侈，唇沿較圓潤，頸部比梅瓶高，斜肩，上腹和下腹相差不大，平底，圈足，圈足比較高。

蒜頭瓶，仿明代景德鎮蒜頭瓶的造型，長頸，頭部做成扁曲的大蒜形狀，蒜瓣突出，肚腹很扁。

長頸扁肚瓶，直口，長頸，頸較細，腹部扁圓，底部寬平，淺圈足。這類瓶線條挺拔誇張，裝飾性很強。另一種長頸扁肚瓶的頸比較粗，足沿外侈，比前一種形體略大一些。

侈口扁肚瓶，長頸，口外侈較寬，肚腹扁圓，平底圈足。

蝌虎瓶，在扁肚瓶上塑一蝌虎。這類造型是學習景德鎮瓷器的造型。

侈口圓腹瓶，口外侈，唇沿較薄，頸部很寬，下腹圓鼓，平底圈足。

花觚式瓶，仿青銅觚，口外侈，口頸成喇叭形，在下腹部份比較突出，即青銅蟠螭紋的部位稍圓鼓一些，脛部較瘦，足沿外突，圈足。

棒錘瓶，造型像個棒錘，直口，頸腹界線不清晰，平底，底心內收成卧足。

吊瓶，侈口，束頸，下腹外突，底部尖而圓滑，頸部安雙貫耳，用以穿繩將瓶吊掛起來。

花插，實際就是供人們插花用的花瓶，造型很別緻，取形於植物花卉或靈芝形象，有的是放在桌上，有的是掛在牆壁上使用的。依其造型有三種樣式：第一種玉蘭花形花插，形狀像朵盛開的玉蘭花；第二種靈芝形花插，造型似一束靈芝，中心插花的部份一朵大靈芝，周圍長滿了小靈芝；第三種是荷葉形壁插，掛在牆上像一朵荷葉。

壁瓶，掛在牆上的一種扁形花瓶，一面平整有一孔，好掛前牆壁的釘子上，外面部份是一個大龍蝦。

盤類，盤類的造型有菊瓣盤、荷葉形圓盤、樹葉形盤和方形盤。

菊瓣盤，整個盤體成一朵團菊，盤沿成菊瓣形，盤體較深，平底，圈足。

荷葉形盤，盤體像一朵完整的荷葉，平底，底部四個圓環承住底部。

樹葉形盤，造型取樹葉的自然形態，底部鈐印馮秩來印章。

香爐，直口，短頸，扁肚，下承以三足，有的遍體刻荷花瓣，有的耳比較高，刻聯珠紋。

缽，直筒形，口略侈，腹體比較深，有的缽外壁刻劃風景人物。

筆筒，上大下小，深筒形，腹壁微曲，平底。

胎體情況，廣窰的胎泥較粗，捏練比較緊密，所以一般器形比較敦實厚重，有的略爲含有一點細砂，這樣可以增加強煅性能，以提高成型的穩定性。顏色有灰褐胎，灰白色胎，還有一種胎體因原料中含鐵量高而成黑褐色，即鐵骨胎。有的器物底足露胎部份有較粗的氣泡。

釉質釉色和施釉情況，低溫鉛釉，釉的發色情況很複雜，有單色釉和複色釉多種，單色釉作品數量較少，仿青銅花觚，上施綠色玻璃質釉，釉色翠綠閃黃，有開片。藍色釉，顏色清淡，像蔚藍色天空一樣的顏色。哥釉，仿宋代名瓷哥瓷的開片釉，顏色爲淡綠色。檳榔紅是像龍蝦形的壁瓶以及人物如和尚一類形象，施一種透紅如成熟的檳榔顏色，凝厚滋潤。大多數的廣窰作品施花釉，即複色釉，以黑色爲底，再施其他顏色釉，表面是無色透明釉，在窰內焙燒，釉面沸騰，出現乳濁現象。表面不同的顏色如同花絮一樣，有的加有銅、鐵等呈色劑，呈色劑的份量，調配方法和燒窰時的氣氛均影響到釉面的顏色，有的像爐鈞釉，有的呈鐵褐色，有的爲黑褐色花釉，有的像鱔魚青或鱔魚黃，有的成墨綠，有的爲藍黑底釉出現黃色或白色塊斑，有的像烏金釉，釉層比較厚。花釉的塊斑有的成乳絮狀，有的成絲絮狀，有的像針狀放射。上釉的技法都是用蘸油法，用小毛刷或毛筆蘸上釉汁向坯體塗抹，在焙燒時，由於釉層的熔融浸潤由上向下流動，所以釉層上下厚薄不勻，在器物上部的比較薄，下部則比較厚。底足的足沿部分一般不上釉。人物形象的上釉方式比較特別，早期人物刻劃不夠細緻，面目五官結構也不夠清晰，施釉時也是從頭到脚滿施，因此作品看不清面部的表情。清朝中葉以後，人物面部都不施釉，製作上也更注意面目五官結構、精神狀態的刻劃，塑造上更强調肌肉的質感，只要一上年紀的人，則臉上的皺褶很清晰，更主要的成功之點在於人的精神，通過眼睛傳遞內心的活動相當生動活潑。

如果把廣東石灣窰釉陶和江蘇宜興釉陶作一

個比較，有以下幾點是清楚的：第一，廣窰作品大多數比宜興釉陶要粗一些，器物製作時胎體較厚，雖然泥料不細膩，但捏㨂結實緊密，所以胎體雖然厚但並不笨重多少。第二，宜興窰釉質比較細，一般上一道釉，釉層沒有廣窰那麼厚，但宜興窰釉層穩定，流動性小，光澤也比廣窰瑩潤美觀。廣窰作品釉面較粗，往往多有橘皮棕眼，一般器物的底足部分，釉汁凝聚的現象較多。都學習鈞釉效果，但宜興窰釉陶釉面通體一致，廣窰以花釉爲多，乳濁和花絮狀塊斑較多。第三，器物種類廣窰比宜興多，在作品滿足社會需要方面，廣窰的面要寬廣得多。宜興窰可能受宮廷欣賞的影響，作品造型向高雅靈巧方向發展，這反而影響了它的表現力。廣窰藝術風格粗獷放達，不受限制，工匠們創作時放得開，表現力強，而且博採衆長，將古代各窰的釉色、造型它都製作出來，作品又多，成爲我國在民間影響面很大的一種釉陶品種，在沿海地區和南洋各國影響很大。第四、從陶瓷藝術性來說，廣窰民間的藝術根底雄厚，作品藝術的韻味更强。一般的生活用具設計上絕不草率從事，件件都顯示出製陶匠師們藝術創作的用心。平平常常的生活用具，作的氣概不凡，有的仿根雕，有的仿漆器，有的仿古代傑出的金銀器或青銅重器，有的作成植物的枝幹，果葉或花卉形態。有的粗獷放達，有的精巧玲瓏，眞是使普通用具走上藝術化的道路。在封建社會日暮途窮，百業凋零的清朝晚期，廣窰能有這樣的發展，眞可謂民間藝術的一線曙光，中華民族的民間藝術，有深厚的基礎，有朝一日必然發揚光大，走上光輝燦爛的發展道路。這是必然的，從廣窰作品的整體來看，技藝和感情都達到很高的境界，這是十分難得的。

清朝釉陶生產除上述影響較大的地區以外，在全國範圍內還有許多地方生產，如浙江金華的古方鎮，釉陶工藝也很發達。福建泉州的磁灶窰，生產陶瓷的歷史十分悠久，宋元以來一直就生產釉陶，清朝時期這裏生產爲建築用的琉璃構件，如琉璃板瓦，瓶形欄杆等，在民間廣泛應用，爲福建民居增色。四川的榮昌釉陶在清朝也有發展。榮昌釉陶原來是一種日用工藝品，主要供包裝地區名產之用。據考證可能從清朝康熙年間開始生產[24]。由於當地紅、白優質陶土很豐富，生產也在發展，由粗陶發展到細質釉陶。製作方式也逐漸多樣。它基本製作方式是在紫紅色陶胎上掛化粧土，然後雕刻、剔地作出有層次的花紋，上面再罩以低溫鉛釉，光亮透明，有濃郁的地方特點。主要生產的日常生活用具有泡菜罎、醬菜罐和缸等，還有碗、杯、壺等。藝術陳設品有花瓶、花盤等，數量不多。

[24]《中國的瓷器》214頁。